١٩

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

المناهج الجديدة فى إعداد الممثل

مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس

الجزء الأول

تجميع واشراف: آن-مارى جوردون
ترجمة : أ.د. سلوى لطفى
مراجعة: أ.د. جوزين جودت



المناهج الجديدة فى إعداد الممثل

مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس

الجزء الأول

تجميع وإشراف: آن-ماري جوردون
ترجمة: أ.د. سلوى لطفى
مراجعة: أ.د. جوزين جودت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي:

Les Nouvelles Formations
de L'Interpréte
Théatre - Danse - Cirque - Marionnettes

Etudes Réunies et dirigées

par

Anne - Marie Gourdon

CNRS Editions, Paris, 2004
Collection : Arts du Spectacle

كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تثرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءته، تعد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفئون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تُطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليا ،وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامة، حرية المبدعين والمتلقين فى مساءلة هذه الحقيقة، التى تأخذ معنى تعرُّف ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأى الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة فى فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفى أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدى لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى راهن المجتمع زمانًا ومكانًا، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى :المجُرب، والمُدرك، والمُتخيل، والتى لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعا شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعًا من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينجُ المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لا تنتهى قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات، رهانًا على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقًا من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة فى المجتمع التى طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التى تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحى الألمانى **"تانكريد دورست"** فى نص رسالته إلى العالم فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده في طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبداً قادراً على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن علي الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يتهمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية *"Meta Theorics"*، تزعم الاكتمال معرفيًا أو ماديًا، لتؤكد الطابع الاستبدادى والقمعى، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضى *"Accident"* ومتغير، وليس ثابتًا ليصبح متحكما فى تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية *"Syncrerim"*، أو انتقائية *"Electism"*، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحى، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقى، أو التبرير العقلى، فى حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل فى زمن واحد عالمين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها، وتستهدف متخيلاً، وأفقًا مختلفًا يمثل لكل منهما عالمًا كاملا من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش فى ندوته الرئيسية، قضية **"التجريب المسرحى والتكنولوجيا"** ليستجلى هذه الإمكانات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا، ويفحص أيضًا تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحى تأليفًا وإخراجًا بمنظور نقدى لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذى أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التى تشمل أفراداً مبعثرين جغرافيًا، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معًا، وهو ما استولد ما

يسمى **"بالمسرح الرقمى"**. صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ -كما يشير الباحث البولندى **"ماريك هولينسكى"** فى كتابه **"الفن والكمبيوتر"**- لكن الصحيح أيضًا أن **"تشارلز ديمير"** يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفًا أيضًا يطرح خياراته وتخيلاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثا عن حسابات الكفاءة فى تلك المستجدات التي تصل بها إلى أفق أداء يتلاءم مع مقصدنا البشرى، قد خصص **"للمسرح الرقمى"** مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالميًا الذين توفروا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أُوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد.كما يصدر المهرجان -ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتابًا عن **"المسرح الرقمى"** لمؤلفه **"أنطونيو بيتسو"**، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجانًا، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة فاروق حسنى بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لُب كل ما هو إنسانى.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

المقدمة

كان هناك فصل بين أساليب التعليم فى الإعداد اللازم للممثل، والراقص، وفنان السيرك وفنان العرائس منذ بضع سنوات، والآن هل بقى الحال على ما هو عليه حتى الآن؟ يبدو أننا نعيش أكثر فأكثر توسعًا فى الحدود التى تفصل بين الأنظمة.

يحاول مُجمل هذا البحث أن يُظهر الأعداد متعددة التخصصات[1]، أو تداخلها الذى يُمكن ملاحظته بداخل مختلف أنواع التعلم المتاحة للطلبة. يمكن أن تكون هناك نتيجة طبيعية لهذا الإعداد: فى أغلب العروض الحيّة المعاصرة، تتم الاستعانة بالعديد من الأنظمة الفنية. ولكن هل هى فعلاً نتيجة طبيعية، هل هذه الإبداعات الحديثة هى نتاج هذا الإعداد المتجدّد؟ أو على عكس ذلك: تعدد التخصصات فى التعليم يتأقلم مع التطوّر العام للعروض!

هناك افتراض ثالث يمكن مواجهته: هل التعليم متعدد التخصصات يعكس ببساطة ضرورة من ضرو ريات الاعداد؟

ألا يُمثل بوادر تربية جديدة لفنون العرض، تتقابل فيها أنظمة مختلفة من أجل إثراء المؤدى القادم على المستوى الإبداعى والخيالى؟

ولا نقصد هنا بالمؤدى مجرد المنفّذ، ولكن شخص قادر على الفهم، وعلى خلق شخصيته الخاصة، طبقًا لحساسيته، وخياله، ومعارفه، ومفهومه للأعمال، تقوده فى ذلك اقتراحات ونصائح مخرج، أو ريجسير، أو مؤلف، وذلك فى مجال المسرح، والرقص والسيرك وفن العرائس، وهى الفنون التى يتم تناولها فى دراستنا.

---

(١) سنحدد فيما بعد استخدام تعبير متعدد الأنظمة وتداخل الأنظمة، لن نستخدم فى المقدمة سوى تعبير متعدد الأنظمة.

إن المفهوم الحالى للإعداد يتجه أكثر فأكثر، ليس فقط إلى أن يعنى عملية تعلّم تقنيات، وممارسات، ولكن أيضًا يعنى إمكانية تنمية ذاتية. بخلاف ما يُنقل إليه من معارف، يجب على الطالب أن تكون لديه القدرة على اكتساب ذوق الاكتشاف، الرغبة فى أن يتخطى ما يُدَّرس له. لا يستطيع أن يكتفى بمعرفة منقولة محددة. الهدف من الإعداد هو إثارة صحوة ضمير: إبراز فى نفسه الرغبة، وحتى الحاجة إلى تحويل معارفة. وكما يؤكد Claude Stratz، مدير الكونسرفتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس: فى الفن، ليس المطلوب هو فقط نقل معرفة أو مكتسبات، ولكن اعداد شخص قادر على خلق أو تجديد ممارسة النظام الذى يُدرس له، ولا يكتفى بترد يدها، وإعادتها.[٢]

ما هى أهم الأسباب التى تؤدى إلى إدخال أعداد متعدد التخصصات فى مدارس الفن، وما يجب أن يضيف هذا الطراز الجديد من التعليم للطالب؟ هل هى القدرة على اكتساب أنواع فنية كثيرة؟ هل هو توسّع فى التعلّم التقنى؟ أو تنمية إبداع الطالب؟ يبدو بعد تحليل أنواع الاعداد متعددة المقدمة هنا أن مجمل هذه الانفتاحات يمكن أن يثُرى الطالب باستثناء القدرة على اكتساب أنواع فنية مختلفة، لأن ذلك يمكن أن يشير إلى أن الطالب قد أصبح متعدد الدراسات تمامًا. وأن تكون لديه القدرة على أداء كل الفنون، وأن يتمكن من الأداء فى كل فنون العرض، أن يعرف كل شىء، ليس هو الهدف الأساسى لهذا المنهج التربوى الجديد. ترى Pierrette Venne، استاذ التمثيل فى المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال أن الأسلوب متعدد التخصصات يعطى للمؤدى المستقبلى الطرق الأكيدة للربط بين الأنظمة المختلفة وأن يدمجها فى اعداده. بالنسبة للفريق التربوى الخاص بـ Circus Space فى لندن، فإن تعدد التخصصات للفنان ليس فقط

---

(٢) الكونسير فتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس (CNSAD)، أجرى الحوار Anne Marie Gourdon مع Claude Stratz، مدير الكونسرفتوار.

ممكنًا، ولكن مطلوب. ومع ذلك، توجد حدود لهذا التعدد الدراسى. ترى Delora Pope من Circus Space أن فنان السيرك يمكن أن يكون له إعداد متعدد التخصصات، ولكن مسألة الاختيار تفرض نفسها فى أية لحظة، حتى لو أصبح تعدد التخصصات ممكنا مع تدريب تقنى محدّد، فإن فرص التقدم المهنى متعددة التخصصات ضئيلة جدًا. أما بالنسبة لـ Luca Ronconi، فإن العروض تتطلب إعدادًا متعدد التخصصات حقيقيًا، ولكنه يرى أن مختلف الأنظمة التى يتم تدريسها لا يجب أن تصبح غاية فى ذاتها. إذا تلقى ممثل إعدادًا فى الرقص، فهذا لا يعنى أنه سيصبح راقصًا. وعلى الوجه الآخر، يمكن أن نسجل بعض الفروق البسيطة فى بعض مدارس الرقص، مثلاً PARTS فى بروكسل، (Performnig Arts Research and Training Studios) Das Arts

(De amsterdamse school. Advanced research in theatre and dance studies)، حيث يؤكد تعدد التخصصات على هدفين: الاحتكاك بفنون أخرى، فإما ليكون هناك طرقًا لتجسيد استخدامها فى عرض ما، وإما ليكون هناك معرفة كافية من أجل المشاركة الفعالة مع مبدعين يعملون فى أى ميدان فنى.

يوجد بالطبع بعض أنواع الإعداد الأساسية، مثل ما تقوم به مدرسة Jacques Lecoo التى تعتبر إلى حد ما مدرسة تأهيلية لاكتساب العديد من أنواع الإعداد الفنى (مسرح، رقص، سيرك...) مع وجود عنصر مشترك هو الحركة فالتدريب على الحركة هو فى الواقع أولوية للدراسين من ممثلين وراقصين وفنانى السيرك وحتى فنانى العرائس. وليس الهدف الأول لهذه المدرسة هو إعداد فنان متعدد الدراسات تمامًا، ولكن الهدف هو امداده بأدوات لاغنى عنها، وطاقة تعبيرية أساسية سيحتاجها المؤدى فى تخصصه المحدد فيما بعد.

التعليم متعدد التخصصات الذى يعتمد على إعداد طالب قادر على أداء دور فى مجمل فنون المسرح، وبالتالى أن يصبح فنانًا كاملاً، متشبعًا بتقنيات، وممارسات وجماليات كل الفنون الأخرى، وقد يبدو من نسيج الخيال. وعلى النقيض من ذلك، إن هذا الطراز من التعلّم، بمساعدة الاستعارات المختلفة للأنظمة الأخرى، تسمح للطالب أن يطوّر فنه، ويثرى أداءه. يكتسب الراقص أو مصمم الرقصات بعدًا دراميًا، فإنهما يعطيان للرقص مسرحة حقيقية. إن فعلاقة الجسد بالنص – وكانت مخصصة طويلاً للمسرح – تستخدم رويدًا رويدًا سجل الرقص، وذلك بفضل عمل مصممة الرقص Pina Bausch بالتحديد ومفهومها لـ Tanztheater فى مستهل الثمانينات. ومنذ هذا التاريخ، استطاع مصممو الرقصات Anne Teresa de Keersmaeker، وراقصون، مثل Dominique Bagouet، و yan Lauwers، و Boris charmatz... إن يمتلكوا ميدانًا تجريبيًا استُبعدوا منه طويلاً، وأن يطالبوا باستخدام الكلمة بنفس قدر استخدامهم للجسد. إن هذا الموقف قد يصل تقريبًا إلى استبدال الحركة الراقصة بالكلمة، أحيانًا، عاملاً بذلك الوظيفة الأساسية للراقص، هناك كثير من فرق الرقص تستعين بتقنيات أو معدات محددة لحلبة الرقص. إن مصمم الرقص François Verret فى عرض Kaspar Konzert (مسرح المدينة، نوفمبر ١٩٩٨) يستعير عناصر من السيرك، خصوصًا العروض البهلوانيه التى يقوم بها Mathurin Bolze، اخصائى فى حركات الترامبولين.

ويلاحظ فى إعداد الممثلين كثافة فى التدريب الجسدى للممثل. ويبدو أنه تم إعادة اكتشاف أهمية الجسد فى نهاية القرن العشرين، وكذلك الحركة على المسرح: مثال ذلك: المدرسة القومية العليا للفن المسرحى للمسرح القومى فى ستراسبورج (TNS) تعلن بوضوح عن رغبتها للاعداد متعدد التخصصات، عندما تقيم علاقات مع مدارس أخرى، مضيفة إلى ذلك آفاقًا فنية جديدة للطلاب.

تسمح العديد من التجارب بين المركز القومى لفنون السيرك (CNAC) ومدرسة (TNS) بتقارب الطلاب المعدّين للتقنيات الجسدية وتخصصات فنون السيرك وطلاب المسرح الذين كان يرتكز إعدادهم أساسًا على محاضرات الأداء بمعنى على التعبير الشفوى. إن الأداء الجسدى يكون بمثابة التوازن لأداء يُمكن أن يصبح نفسيًا إلى حد كبير.

لا يكتفى فنانو السيرك بأداء فقرة بسيطة ترتكز على حركات الروباتية ذات مخاطر، ولكن هم يبحثون عن مسرحة أو تصميم وجودهم المسرحى. نحضر عروضًا جبهية، والسيرك مثل الرقص يمكن أن يصبح مكانًا للكلمة. يستخدم السيرك تقنيات للرقص فى إعداده وفى إبداعاته. مثلاً فى Circus Space فى لندن، يؤكد المعلمون على ضرورة عدم فصل تعلّم تقنية أنظمة السيرك والبحث الفنى الذى تتطلبه التقابل مع الفنون الأخرى للمسرح . يرى Daniel Christmann، الذى يعمل فى Circus Space، أنه من الضرورى وضع المعارف التقنية والفنية فى نفس المستوى حتى يتطوران سويًا، بدلاً من فصلهما.

فيما يخص فنون العرائس، يمكن أن ندرك أيضًا تطورًا ملحوظًا فى التعلّم. فى البداية، يميل مسرح العرائس إلى الاختفاء، ومسرح العرائس يمكن أن يستخدم أية خشبة مسرح للعرض، مما يغيّر شروط الأداء والتنقل فى الفضاء. هكذا كان الوضع بالنسبة لعرض La Tentation de saint Antoine، الذى أخرجها Alain Recoing فى ١٩٨٢، على المسرح القومى بشايوه Chaillot يتساءل الآن معلمو فن العرائس عن الجسد وحركة محرّك العرايس، أو على - بمعنى أدق - محرّك الأشياء.

وهناك إذن أيضًا إعداد متعدد التخصصات فى مجال فن العرائس. مثلاً يتعاون مسرح الوجوه لـ Werner Knoedgen (المدرسة القومية العليا للموسيقى والمسرح، كلية مسرح الوجوه فى شتوتجارت) مع الأقسام الأخرى فى المدرسة (موسيقى، أوبرا، مسرح). تتم تبادلات بين المعلمين والطلبة مع مدارس مماثلة فى المانيا، مع أكاديمية الفنون فى شتوتجارت أو مع أكاديمية الفيلم فى لودويجزبورج، ومع الخارج معه على سبيل المثال: المدرسة القومية العليا لفنون العرائس لـ Charleville - Méziéres (ESNAM). بل وأكثر من ذلك، خلال السنوات الأخيرة، ازداد طلب مؤسسات فنية فى شتوتجارت Stuttgard (المسرح القومى، الأوبرا القومية) على متخصصين فى التحريك. وهكذا استطاع طلبة مسرح الوجوه أثناء إعدادهم أن يقوموا بتجارب مهنية فى عمليات إخراج نُفذت بطريقة متعددة التخصصات.

ويستنتج أيضًا من الدراسات المختلفة أن ظاهرة تعدد التخصصات تتمشى أحيانًا مع تمهيد متعدد الثقافة للإعداد. على سبيل المثال، يؤكد Eugenio Barba على أهمية التدريب الجسدى والصوتى وهو يؤكد على ضرورة اللجوء للتقاليد الشرقية، والتبادلات المتداخلة ثقافيًا خلال إعداد الممثل. فى مسرح الشمس تلجأ Ariane Mnouchkine إلى تقنيات شرقية قادرة على إبعاد الممثل عن الأداء النفسى. ويمكن رصد العديد من الاستعارات لفن الكابوكى أو فن بهراتا – ناتيام فى العروض. وهذا هو الوضع بالتحديد فى سلسلة مسرحيات شكسبير. فقد استوحت فى عرض Les Atrides من فن كاتاكالى (مسرح راقص). إن فن الكاتاكالى يمد الطالب ليس فقط بسيطرة كبيرة على جسده، ولكن يكوّن لديه أيضًا عنصر غرابة، ومسافة، كونتها ثقافة مختلفة تسمح له بتجنب أى أداء ذاى بعد نفسى.

ويؤكد معظم الكتاب على الطريقة التى تسمح لمختلف الإسهامات بين فنون العرض، أثناء الإعداد، بظهور أشكال جديدة للأداء لا تنتمى كليًا للمسرح، ولا كلياً للرقص، ولا كليا للسيرك، ولا كليًا لفنون العرائس. الشىء الذى لا يمنع أن يكون ذلك عاملاً لعالم خيالى تثريه الجماليات والتقنيات لكل من هذه الفنون.

واضطررنا إلى تقليص بحثنا فى دراسة الإعداد فى أربعة أنظمة: نظرًا لضخامة الموضوع، (المسرح، الرقص، السيرك، العرائس). إن هذا الاختيار ليس وليد صدفة، حيث إننا لاحظنا، خلال العشرين عام الماضية واليوم أيضًا، تطورًا هامًا فى هذه الفنون فى اتجاه تعدد التخصصات.

وقد بدا من الضرورى لنا فى اختيار أماكن التعليم (مدارس، كليات كونسرفتوار، أكاديميات) ألا نحدّد دراستنا على أوروبا، ولكن أن نوسّع دراستنا فى بلاد مختلفة وبعيدة سياسيًا واقتصاديًا وجغرافيًا مثل روسيا والصين أو البرازيل حتى نستطيع التحليل والتأكيد فيما إذا كان هذا التطور خاصًا بأوروبا أو قاصرًا على بلاد و مجتمعات وثقافات أخرى متنوعة للغاية.

هذه الدراسة هى امتداد للكتاب الذى أصدرناه عام ١٩٨١ والخاص بإعداد الممثل(٣) فهذه الدراسة تكمّله بدراسة الإعداد فى تخصصات أخرى فنية، وتسمح بإظهار طرق تربوية جديدة.

---

(٣) "إعداد الممثل"، دراسات مجمّعة ومقدّمة من Anne Marie Gourdon باريس، نشرCNRS، مجموعة فنون العرض ("طرق الإبداع المسرحى")، مجلد ٩، باريس ١٩٨١ .

تحليل تصوّرى للتعبيرات المستخدمة

آن مارى جوردون

Anne - Marie Gourdon

مفاهيم تعدد التخصصات وتداخل التخصصات.

إن تعبير "تعدد التخصصات" وتعبير "تداخل التخصصات الذى يستخدم بكثرة من قبل المؤلفين لتوصيف الأشكال الجديدة للتربية، يعطى مجالاً دلاليًا مهمًا.

إن مفهوم تعدد التخصصات مثله مثل "تنوّع التخصصات" أو "تشابك التخصصات" يتضمن تصوّرًا لتوالى التقارب، فكرة تشابك تخصصات متتالية ويجمع لإعداد متعدد التخصصات المنفصلة المتجاورة كل محتفظًا بخصائصه، بنفس الهدف وبرغم تأثيرات تقارب ما. كل تخصص يبقى كما هو، ويحافظ على شكله وهيئته وكماله.

وإذا ما رجعنا إلى التحليلات فى الدراسات التى تخص مختلف المدارس، سنلاحظ أن بعضها متعدد التخصصات وليس متداخل التخصصات. على سبيل المثال، فى مدرسة Piccolo Teatro فى ميلانو، تتضافر كل أنماط التعليم بهدف زيادة القدرات التقنية للطالب، كذلك صفاته التعبيرية. إن اللجوء لتعليم الرقص، وحركة الوجه، والإكروبات... يمثل ضرورة تربوية لتنمية الطالب. هذا الأخير لا يتم إعداده إلا لمهنة واحدة فقط: ألا وهى أن يكون ممثلاً.

ويحدث نفس الشىء فى الأكاديمية القومية للفن المسرحى فى روما التى تتضمن محاضرات فى الأداء، والتربية الجسدية والإلقاء والتربية الصوتية،

والغناء وتقنيات القراءة، والمكياج، وركوب الخيل، و الرقص وكذلك تاريخ المسرح والموسيقى. يوجد إعداد للممثلين والمخرجين. ولا يوجد على أى حال إعداد متعدد التخصصات، تساهم مختلف التخصصات جميعها فى إعطاء إعداد ثرى وكامل للطالب.

تعتبر مدارس مثل كونسرفتوار باريس ومدرسة TNS مؤسسات متعددة التخصصات أكثر منها متداخلة التخصصات. حتى لو كان الكونسرفتوار ينظم محاضرات حركة الوجه والإكروبات وفنون الحرب، فهو يكثف الإعداد الجسدى ويخصص مكانًا كبيرًا للموسيقى والغناء، وبرغم ذلك فهو غير متداخل التخصصات وحتى لو كانت مدرسة TNS تمتلك أقسامًا مختلفة (أداء، سينوغرافيا، إخراج فى الوقت الحاضر)، وأضافت إلى تعليمها أنظمة جسدية مثل فنون الحرب، فإنها مازالت مدرسة متعددة التخصصات وغير متداخلة التخصصات.

أما عن مفهوم تداخل التخصصات فهو يتضمن تصورات "خلط"، يصل أحيانًا "إلى حد الانصهار". إن مختلف الفنون تعمل سويًا، وتسعى إلى نفس الهدف. إن مفهوم تداخل التخصصات يجد فى النهاية مبدأه الحقيقى للترابط على مستوى عال، بعيدًا عن وجود كل تخصص من التخصصات. إن تداخل التخصصات يولد شيئًا ما تجاوز تخصصات البداية. لا يمكن التعرف عليها فعليًا فى هذه الحالة. يمكن إذن استخدام تصور "ما بعد تعدد التخصصات" أداة التصدير "Trans" تعنى "ما بعد الشيء".

توجد أعدد من الاعداد يمكن توصيفها فعليًا بأنها متداخله التخصصات، على سبيل المثال PARTS فى بروكسل. تخصص هذه المدرسة للرقص انفتاحًا

واسعًا على الفنون الأخرى، وبصفة خاصة الموسيقى والمسرح. تتم ممارسة المسرح من خلال ورشة سنوية تنتهى بإنتاج. ويحتل الإعداد الموسيقى مكانة هامة. وهذا الاعداد يتضمن محاضرات فى التحليل الموسيقى والإيقاع، دروس فى الغناء و ورش تكوين، تتكاتف هنا سُبل تمهيد جمالية مختلفة، وفى امكان الطالب أن ينضم بنفسه إلى تخصصات أخرى غير الرقص.

فى مؤسسة Pina Bausch، وبفضل هذا الإعداد المتداخل، يستطيع الراقصون أن يتكلموا ويؤدوا حركات مسرحية. إن الجسد هو الخامة الأولى للعروض عن حق، ولكن الموسيقى والنص والفيديو و السينوغرافيا يلعبون كلهم دورًا هامًا جدًا.

وفيما يخص السيرك، فإن الإعداد متداخل التخصصات فى المدرسة القومية السيرك فى مونتريال Montréal يسمح بإدخال أنظمة أساسية لفنون السيرك وهى فنون المسرح (أداء الممثل، الرقص...). و هكذا سيكون للطالب رؤية فنية وجمالية شاملة تكمن ما بعد الإدراك الحسى، يمكن فيما تكون لديه تجاه كل نظام من الأنظمة الأساسية. فى مؤسسة CNAC تنضم تعاليم فنية متنوعة للغاية إلى فنون السيرك: فنون الخط والرسم، رقص، كتابة، أداء تمثيلى، موسيقى، عرائس، سينوغرافيا... تعتبر الأعمال الخاصة بالسيرك ضمن مشروع فنى إجمالى، وهذا بالتأكيد تداخل تخصصات. إن اختيارات CNAC قد ساهمت فى "خلط" الأشكال، فى "تهجين" الفنون التى نلاحظها فى عروض عديدة معاصرة يقدمها السيرك. فعلاً إذا بحثنا من وجهة نظر الإبداع، فإنه فى الغالب فى مجال السيرك فإننا ندرك إلى أى مدى يحدث هذا "المزج" بين الفنون، الذى يؤدى إلى وجود أشكال جديدة فنية، ونوع جديد تمامًا منها.

بعض التعبيرات المستخدمة لتوصيف الأشكال الجديدة للعرض

منذ السبعينيات وخصوصًا فى الثمانينيات، ينتج الإبداع المعاصر فى فنون المسرح، والرقص والسيرك وحتى فى فن العرائس، أعمالاً يصعب أحيانًا توصيف نوعها. إن الأنماط الجديدة للعروض الناتجة عن تقارب، وتجميع، ووحدة وحتى خلط أنظمة متنوعة فنية، هل تشير إلى تغيير، وتجديد فى عملية الإبداع؟ وهل تشارك أيضًا فى خلق، فى نفس الوقت، أشكال فنية جديدة؟ وكيف يتم توصيفها عمومًا من قبل المنظرين ويتم إدراكها من قبل الجمهور؟ لقد رصدنا فى الدراسات المختلفة نمطين من الإجابات. من جهة، نحن نرى أن التقريب بين الفنون يثرى كل نظام محدّد، وأن الفنون تحتفظ بخصائصها، وصفاتها و مفرداتها التى تمتلكها. إن هذا الخلط لا يؤثر إذن فى هويتها. إن المؤدين الآتين من أنظمة أخرى لا تتحول عند احتكاكهم بفنون أخرى.

هذه هى وجهة نظر Claude Stratz (مدير كونسرفتوار باريس): "فى هذه اللحظة، لا تذوب الأنظمة، فهى تثرى بهذه الفروق. إن هذا يثرى الرقص، ويثرى المسرح. هاتان الممارستان الفنيتان لا تختلطان، فهما دائمًا متباينتان الواحدة عن الأخرى، ولكنهما يتجددان ويحدثان ثراءًا متبادلاً" (ص ٢٨ إلى ص ٣٤). من جهة أخرى، نظن أن خلط الفنون هو عنصر تدهور. فهو يصبغها بعدم الصفاء، بل الأكثر من ذلك، فهو يجعلها غير متعرف عليها لأنها مشوهة. وتصبح غير مصنفة بالنسبة للنموذج الأصلى الخاص بها. إن مختلف أنماط العرض تصيب بعضها البعض بالعدوى.

سلسلة الألفاظ المستخدمة اليوم من قبل أصحاب النظرات وجمهور فنون العرض للاشارة إلى هذه الظاهرة تعبّر جيدًا عن لَبّس وعدم ارتياح فى

التقديرات. لقد رصدنا تعبيرات خاصة بالنسبة للبعض بالمجال البيولوجى. فمثلاً كلمة "إلتقاء" فى تعبير "إلتقاء الفنون" تعتبر كلمة إلى حد ما حيادية. من وجهة نظر متزامنة ومتطورة زمنيًا، فإنها لم تكتسب أى مفهوم مُنتقص. والوضع ليس كذلك بالنسبة لكلمة "تهجين" التى يمكن استخدامها فى معانى إيجابية أو سلبية. إن التهجين الآدمى أو الحيوانى يمكن أن يكون مثمرًا، ويأتى بصفة إضافية أو أكثر إلى الفرد الجديد الذى نشأ من هذه الوحدة. ولكن تصوّر التهجين عندما يكون موضوع تقييم اجتماعى يمكن أن يتضمن مفهومًا منتقصًا. وهناك لحظات كثيرة من التاريخ، اعتبر الرجل الأبيض فى مرتبة أعلى من الهجين: ومن وجهة نظر أخرى تمامًا، نرصد كلمة تهجين التى تأخذ - فى سياقنا - معنى عمل مكون من عناصر متفرقة. إن العرض المهجن يمكن أن يصبح موضوعًا مشوهًا بالنسبة للعمل النقى.

وتظهر العديد من التعبيرات الأخرى، ذات المدلولات المتنوعة، لتوصيف عملية تقريب الفنون. لن نذكر إلا البعض منها على سبيل المثال. أولاً هناك كلمة "تبادل" و "ديالوج" بين الفنون. تعنى هذه الكلمات أن كل فن يأتى بشىء لفن آخر، مع احتفاظه باستقلاله. وهكذا فى إعداد المؤدين، ممثل وفنان سيرك (فى مدرسة TNS ومدرسة CNAC مثلاً) يمكنها التواجد من خلال تدريبات من أجل تبادل تقنيات أدائهم (أداء نفسى أكثر بالنسبة لأحدهما، جسدى أكثر للآخر). ولا يفقدون بذلك خصائصهم وبالتالى هويتهم. على العكس، أداء الممثل وأداء الكوميديان يتم إثراؤهما.

إن مفهوم "الخلط" الذى رصدناه يتعارض مع مفهوم "التبادل". إنها عملية الاندماج، وتجميع مواد متنوعة وجمعها فى شىء واحد. مثلاً فى التصوير، اللون الأخضر ناتج من خلط اللون الأزرق باللون الأصفر ، ولكن لا يتم التعرف فى

النتيجة على الألوان الأساسية. وهكذا فإن المسرح والرقص وحتى السيرك لن يمكن التعرف عليهم، وسيتم خلط الأنواع المتنوعة.

ويوجد بالقرب من الخلط كلمات "انصهار"، ولَبّس". واندماج. يمكن لهذه المفاهيم أن تعنى اختفاء فنون مختلفة لصالح فن واحد: كلمة "انصهار" متضمنة تغييرًا فى الشكل وفى الحالة، توجد تحولاً. عندما يكون المسرح متداخلاً فى الرقص أو العكس، لا يمكن التفرقة بين هذين النظامين، وسيكون هناك "لَبّس". ويكون فى هذه الحالة اجتماع تخصصات عديدة فى نوع واحد. يُمكن ألا يتعرف المشاهد - الذى جاء لحضور أما عرض رقص وإما عرض مسرح - على الإنتاج الجديد. فى الواقع إن مجمع الرموز (جمالية، تاريخية، ثقافية...) الخاصة بالرقص أو بالمسرح لا يُمكن رصدها (لم تعد مجمع رموز التعبير للعرض تنتمى إلى نظام واحد، مجمع الرموز الثقافية للمسرح تساند وتكون ممزوجة فى مثالنا لمجمع رموز الرقص). ولم يعودوا يخصون فقط العرض الذى كان المشاهدون قد اختاروه لمشاهدته. وهذا هو السبب الذى يجعل بعض الأشخاص يصيحون عند خروجهم من عروض من هذا النمط من العروض، يعنى العروض متداخلة التخصصات: "نحن فى حيرة" وهذا يعنى أنهم لم يعودوا يعرفون أى نوع من الفنون تم عرضه. وفى حيرتهم، يصفون العرض بأنه غامض ويعبرون عن عدم رضائهم به. ("لايوجد لَبّس خاص بفاجنر"، هكذا يقول Michael Meschke)[1].

---

(١) "لكل فن مكانه" فى Buck رقم ٦ Charleville - Mezieres، نشر المعهد الدولى للعرائس، ١٩٩٣، صفحة ٣١ - وأيضًا فى "العمل الفنى الكامل". تجميع دراسات Denis Bablet - تقديم Elie Konigson - مجموعة فنون العرض - تاريخ، مجتمع، باريس، نشر CNRS، ١٩٩٥ .

ويغادر مشاهدون آخرون القاعة خلال العرض، مسجلين عدم رضائهم. وعلى العكس، يعتقد عدد من الأشخاص أن ما يضيفه فن المسرح وأيضًا فن الإكروبات إلى عرض رقص لابد أن يثريه.

إن كلمة "نقل العدوى" التى يستخدمها أيضًا منظروا الفنون للاشارة إلى اجتماع أنظمة كثيرة، هى كلمة ذات دلالات غاية فى السلبية. الكلمة تعنى "تلوثًا ناتجًا عن احتكاك غير نظيف"، وحتى عدوى (سببها جراثيم).

يشير تحليل لبعض الكلمات، المُنتقصة نسبيًا، والتى تستخدم لتوصيف بعض العروض متداخلة التخصصات، إلى أن تقريب الفنون يعتبر ظاهرة مقبولة تمامًا، معروفة ومستحسنة من الجميع، لو كان من قبَل المنظّرين، أو المشاهدين وحتى الممارسين.

الإعداد في المسرح

معرفة ضمنية: إهدار وميراث

إوجينيو باربا (١)

Eugenio Barba

ما تعرفه الأقدام.

اعتاد رجال المسرح القول ان الممثل يفكر بجسده، ليس فقط برأسه، ولكن أقدامه أيضًا يجب أن تعرف التفكير، وأن هذا هو لب المعرفة التطبيقي.

وليس هذا بالشيء الغريب. هذا لأن كل تدريب جسدى يقود إلى إعطاب بعض النماذج، بمعنى آخر أشكال فعل تسمح بالأداء دون الحاجة للتفكير لكى نعرف كيف نعمل. كل شىء يتم كما لو كان الجسد نفسه، اليد، القدم، العمود الفقرى، هو الذى يفكر، دون أن يمر برنامج العمل على الرأس. وهكذا، على سبيل المثال، نتعلم كيفية قيادة سيارة بعد تعلمّ من خلاله يُفهم كل حركة، ويتم حفظها وتسجيلها فى الذاكرة. وننتهى إلى أن ننفذ الأوامر دون الاضطرار فى كل مرة لاستذكار الخطوات، ونتعلم أيضًا أن يكون لنا ردّ فعل بطريقة منضبطة وفورية كلما يكون هناك عائق غير متوقّع حتى لو كنّا فى هذه اللحظة نسمع الموسيقى أو نتحدث مع جارنا أو مأخوذين فى خيط أفكارنا.

---

(١) مخرج. مؤسس Odin teatret فى ١٩٦٤ فى Holstebro (دانمارك)، ISTA (المدرسة الدولية لمسرح الانثروبولوجيا) عام ١٩٧٩ .

أن نكون قادرين على ردّ الفعل بصورة منضبطة وفورية لا يعنى تنفيذا آليا لشكل حركى مخزون فى الذاكرة، بل هو أن تكون قادرين على تخيّل شكل جديد وغير متوقع وتنفيذه قبل أن يكون لدينا عنه إدراك شامل، وفقًا لتصرف له قواعد محددة ومُدمجة. تعلّم مهنة ممثل تعنى اكتساب بعض القدرات، المهارات، طرق تفكير تصرّف تظهر على خشبة المسرح "كطبيعة ثانية"، كما قال Stanislavski. ويصبح التصرّف المسرحى، بالنسبة للمثل المتمرّن، "عفويًا" مثله مثل التصرّف اليومى. إنه نتاج عفوية مُعّدة. هذا التكوّن الخاص بالعفوية يجب أن تجعله ينفذ دون تردد أفعالاً تدركها حواس المشاهدين وكأنها عضوية وفعّالة.

إن العفوية المُعدّة ليست الطلاقة التى تكتفى بتصنّع التصرّف العفوى. إنها نهاية عملية تعيد بناء ديناميكية مساوية للديناميكية التى تسيطر على الفعل اليومى فى العالم غير العادى للفن: التوازن بين ما نعلم أننا نعلمه وما نعلم دون أن نعرف أننا نعرفه، إنها معرفتنا الضمنية.

التثاقف وغياب الثقافة

لقد سلك الممثلون طريقين مختلفين "لإعداد العفوية": لقد انطلقوا، إما من عملية التثاقف التى تفرض نماذج جديدة للتصرف، أما من التصرّف الذى يتخذه كل فرد من الثقافة التى كبر عليها دون وعى، وفقا لما نسميه عمليات غياب الثقافة.

هذان الاتجاهان المختلفان يقودان بطريقة مختلفة، ولكن متساوية، العلاقة بين المعلوم الواضح، المعبِّر عنه، والمعلوم العميق، غير الواضح، العضوى الخاص

بالممثل. ويمكن أيضًا أن نقول، مع Michael Polanyi، المسافة بين "المعرفة المركّزة" و"المعرفة الضمنية"[٢] . ومن هذا التعايش ومن العلاقة بين هذين البعدين للمعرفة، يأتى تتبع الفاعلية الفنية وإمكانية تحويل المعرفة المكتسبة إلى ميراث، دون إهداره ولا تحجرّه إلى نظام جامد قادر فقط على أن يعاد فى كلا الاتجاهين، الطريقة التى تُنقل بها الخبرة، وخصائص الوسط والعلاقات بين الأشخاص أثناء التعلّم تكون عوامل مؤكدة.

التثاقف كنقطة بداية.

يبدأ الطريق الأول "لإ عداد العفوية" من التبسيط ليصل إلى إبداع تركيبة مختلفة ومستعارة. إنه طريق التقاليد الفنية "المشفرة": المسارح الكلاسيكية في آسيا، الباليه، البانتوميم، فن الوجه، وبالنسبة للصو ت، تقليد تقنية الغناء. وبين الامكانات اللانهائية للفعل الخاصة بالإنسان، توجد بعض مظاهر للتصرّف اليومى "الطبيعى" تكون منعزلة، معدّة، معاد رسمها ومكثفة حتى أنها تصبح فى أحيان كثيرة من الصعب التعّرف عليها، (لدرجة أنه يتم الحديث عن "غير الواقعية" أو "عكس الواقعية").

والأسلوب المتبّع هو اختيار عدد محدود من الحركات والمواقف الأساسية مع تجميعها فى وحدات يزداد تعقيدها وتنوعها حتى تصل إلى ما يساوى التنوع غير المنتظر لردود أفعال فردية. وهكذا نجد ما يشبه "الطبيعة البديلة" التى قد تم تكوينها. إن التعلّم هو قبل أى شىء المستوى الجسدى للتصّرف، بدءًا من مواقف

(2) M. Polanyi : The Tacit Dimension, Garden city, New York, Doubleday, 1966.

بدائية جداً: طريقة الوقوف، والسير، والجلوس، والنظر، واستخدام الأيدى، ورسم سلسلة من التعبيرات على الوجه تمثل مجموعة من الانفعالات الأساسية.

إن الالتحام متعدد الأشكال لهذه الأشكال المشفّرة يصبح تدفقًا مستمرًا، يمكن للممثل - الراقص أن يكون حرًا، وخلاقًا بداخله، ويستطيع أن يرتجل. ولكن الطالب - أثناء الفترات الأولى والطويلة لتعلّمه - يكون مضطرًا للمحاكاة والتنفيذ بدقة ورسم الحركات التى يجب أن يلتزم بها.

إذن هذه هى عملية التثاقف التى تشبه عملية تعلّم لغة أجنبية، أعطى هذا المثال لكى أتجنب أن يكون لكلمة "تثاقف" أى صدى سلبى كما يحدث فى كل مرة يكون التثاقف ثمرة عنف وليس اختيار، استعمار ثقافى أو تدخل بالقوة. إن العنصر المؤثر هو بالفعل الاختيار الأول، إذا كان هذا اختيار حقيقًا أولاً. منذ اللحظة التى يختار فيها شخص أن يعّد نفسه لنظام، باليه أو مسرح كلاسيكى صينى، كل شىء يتم كما يحدث فى التثاقف الإجبارى. الأشكال المفروضة من الخارج ليست ثمرة قرار شخصى للمتعلّم، هى تفرض عليه ولابدّ من المثول إليها. هذه الأشكال ترتطم بالترصف المعتاد، المرتبط بالثقافة، للسيرة الذاتية، للوسط العائلى، للتجربة التى مرّ بها الشخص، وهى تبعثر كل ما تعلّمه الطالب "طبيعيًا" وفقًا للعملية التى لا تتطلب أى معاناه خاصة بغياب الثقافة.

ونتيجة لهاذا يبدو من الصعب جدًا التمييز، إذا ما تمسّكنا بقواعد الثقافة الغربية، بين "مسرح" أو "رقص" توجد نتيجة أخرى أكثر أهمية: وهى تخص الجذور الشخصية جدًا التى تنشأ من أشكال تم تحديدها من قبل عندما يقوم الممثل الراقص بضمها إليه.

عملية التثاقف التى تحوّل التصرّف الجسدى، لها تأثيرات ذات مستويين: ***الأول*** خارجى، وهو يعرّف الانتماء إلى هويّة جماعية، هوية تقليد أو نمط.

الثانى شخصى جدًا وبعمق. إن الذى تعلّم أن يجذب أشكالاً لا يمتلكها والتى يمتلكها كل أفراد مجتمعه الفنى، هو بالفعل المُدمج. لقد أدخلها فى العالم السرى لحاجاته، وطقوسه الشخصية، مغذيًا هذا الحوار الصامت والسرى الذى يدور بين نفس كل واحد منّا و"جسدة". إن الأشكال المفروضة تصبح من هذه اللحظة جزءًا من تجربة وجوده هو فى هذا العالم، مع هذه الحاسة السادسة التى نسميها حساسة عضوية حيث يتداخل الجسد المزعوم والنفس المزعومة.

من هذا الضغط بين هذين القطبين (الأول جماعي، والثانى شخصى) تنشأ قوة الفنان القادر على الابتعاد من نماذج مدروسة فى الوقت نفسه التى يدخلها فى ذاته وينفذها. ومن هنا أيضًا تأتى قوة الأستاذ، عندما يستطيع أن يحوّل إلى تفكير عملى المعرفة المُدمجة ويستطيع إذن أن ينقل للطالب، ليس فقط نماذج فعل، ولكن أيضًا شخصى.

غياب الثقافة كنقطة بداية.

الطريق الآخر "لإعداد العفوية" لا يكون فيه أى انتقاء، ولكن يستخدم كأساس كل ما هو متاح فى التصرّف اليومى "الطبيعى". تعتمد العملية على خلق شروط سوف تحوّل ردود الأفعال لدى عدم المثقفين إلى تصرّف مسرحى، أو بتعبير آخر إلى أفعال ستدركها حواس المشاهدين على أنها عضوية وفعّالة. الشروط المطلوبة يمكن أن تكون عامة، غير محددة، من نوع: من أجل صنع الممثل، يكفى

أن ننجح فى إظهار ردود أفعاله، حتى من بعيد، أن يكون مسموعًا، وأن يعرف كيف يحاكى التصرّف اليومى، يجب أن يكون قادرًا، بطريقة أو أخرى، على كسب انتباه المشاهد، وأن يمتعه ويدهشه.

هذا الطابع العام وغير المحدد لا يمكنه أن يثرى ويتحدد إلا باحتكاكه بالمفاجآت و شخصيات القصص التى تقدم على خشبة المسرح. الشخصيات هى التى تبدأ هذه العملية الخاصة بالتثاقف التفصيلى، والغائبة على مستوى التصرف الجسدى الأساسى. إن الشخصيات هى وجود طاقة تنقلها النصوص، الحوارات أو المونولوجات، الأفعال المحددة منذ البداية، الأحكام والانفعالات كما يمكننا استنباطها أو تخيلها انطلاقًا مما يقولون أو يفعلون. بدون الاحتكاك والصدمة مع الشخصيات، وبتعبير آخر بدون هذه العملية المجبرة التى نسميها أداء، فإن الطابع العام لتصرف مسرحى غير مشفّر يمكن أن يصبح خامة مفيدة جدًا بين أيدى مخرج بل تكون، شيقة أحيانًا بالنسبة للمشاهد، ولكنة لا يعطى للممثل أرضا مستقلة يمكنه أن ينمو فيها.

إن الممثلين الذين اختاروا هذا الطريق، يحددون مهمتهم فى إحياء الشخصيات العديدة والمتنوعة للقصص التى تقدم، ويكونون مجبرين على معرفة "أسرار المهنة" أو تأليفها. يجب أن يجدوا المرادف لهذا التشفير الواضح، مقسّمة ومشكلة، والتى هى نقطة البداية للطريق الآخر. هذا التشفير هنا واضح، وشخصى ولا شكلى. ولكن بدون هذا المعلوم اللاشكلى والشخصى وبالتالى مختبىء يقود الوجود المسرحى، فإن الممثلين لن يستطيعوا أن يجعلوا نواياهم مرئية ومصدقة، وكذلك رؤاهم المؤلفة والشخصية فى تفسير الشخصيات التى

يجسدونها. إنه من الضرورى أن تكون الشخصيات عديدة ومتنوعة. ويستطيع الممثل أن ينمى التنوع والتعقيد الخاصه بتقنيته الشخصية عندما يفصّل الشخصيات الواحدة بعد الأخرى ويفرّق بينهم.

هذا الطريق الثانى يميّز المسرح ذو الأصل الأوروبى بالأخص الذى يسمى "درامى" أو "من النثر" لتميزه عن المسرح الراقص، أو البانتوميم أو الغنائى. فى الصين مثلاً، هذا المسرح ذو التقليد الأوروبى وغرب أمريكى يسمى " المسرح الناطق" لتميزه عن الأشكال التقليدية: ليس لأنه يُلخص فى الكلمة، ولكن لأن النص المكتوب وحده يتم نقله بصورة محددة ودقيقة، بينما كل الباقى، الذى يكون مشفرًا فى الأشكال الكلاسيكية، متروك لحرية المؤدين. يعنى لقدرتهم على خلق لغة جسدية شخصية.

وهناك بين الطرفين اللذين لخصنا خصائصهما، مجموعة كاملة من الفروق البسيطة تتشابك فيها طرق واتجاهات متنوعة، حيث نقابل فيها خبرات ومواقف صعبة التصنيف فى أى من الطرفين. أين يمكننا، على سبيل المثال وضع Meyerhold أو Kazuo Ôno ؟

ولكن هذا التصنيف المبّسط يسمح لنا بالإحاطة بمسألة محورية، مسألة لا تقع فى اختلاف الطرق التى عن طريقها يتم نقل الهوية المهنية للممثل، ولكنها توجد فى القلب الذى يجب أن ينبض فى كل منها قلب، يكون تمدّده نشر معرفة مُصاغة تمامًا وكذلك معقدة ويكون انقباضه انتهاء عملية ساكنة، غير مبرمجة وخفية. عملية شخصية للغاية، ليس فى المعنى الذى تكون فيه ذاتية، ولكن لأنها

تعطى شكلها للشخصية الخاصة بما يريد أن يدخل فى المهنة وتقوده نحو الفردية.

إن برامج الإعداد فى المدارس لا تكفى لأنها لا ترجع إلا للمعرفة الواضحة والمشكلة، وتكوّن تعليم ببعد واحد. فى هذا المعنى، لا يمكننا إلا أن نصدّق الذين يدعون أن فى الممثل لا يُعلّم. ولكن يجب أن نعلم أنه يمكن تعلّمه. وبأى شروط.

الوجوه العديدة "للجورو" و "الجورو" الجماعى فى المسرح.

إن التعلّم التقليدى فى المسرح كان ومازل يعتمد حتى الآن على الآن، من جهة على السلطة المهنية للأستاذ أو بعض النماذج، ومن جهة أخرى، على التقليد (أو التقطيعة مع التقليد) الذى تمثله تلك النماذج.

إن كلمة gourou دارجة اليوم، حتى خارج النطاق الهندى، واستخدام الكلمة غالبًا ما يكون المؤشر الباطل لموضة، ولكن أيضًا مؤشر تطلّع غير مُرض: تطلع إلى تعلم يمكنه إقامة صلة تربوية قاسية، تشوبها المخاطر، مُلزمة، يعنى علاقة أكثر عمقًا وشخصية بصورة أكبر من العلاقة المدرسية المعتادة.

كانت استمرارية وبداية التغيّر فى الممارسة المسرحية لقرون طويلة، تتمركز فى موقف حيث يتم التعلّم فى ظروف عمل حقيقية، غير منفصلة عن ظروف التمرين العام للمهنة. كانت عملية التعلّم براجماتية وتدخل فى الروتين اليومى (إعادة تنوّع ومنافسة) لأسرة أو فرقة.

فى التقاليد الأسيوية، كانت العلاقة بين الأستاذ والطالب تتشكّل – ومازالت كثيرًا حتى الآن –على العلاقة بين الأبوين والأطفال، داخل ثقافات تكون فيه

السلطة أب/ أم مُطلقة وحيث تكون الأوامر ضرورات نفسية. فى بعض الحالات، يكون الأمر واقعيًا يخص الآباء والأطفال. فى حالات أخرى، يتبنى الأستاذ التلميذ المختار ويدخله فى أسرته، يعطيه اسمه، وهكذا يخلق سلالات حقيقية كما يحدث فى الكابوكى أو النو، أو فى بعض أسر ممثلين - راقصين فى بالى أو فى الهند على غرار الملوك والبابوات، فإن الممثلين الكبار فى الكابوكى يكونون سلسلة حيث يتميز الأفراد برقم يشير إلى الاستمرارية لنفس الخط على مر الأجيال Ichikawa Danjuro الأول، Ichikawa Danjuro الثانى، Ichikawa Danjuro الثالث وحتى Ichikawa Danjuro الثالث عشر فى فترة تمتد من ١٦٦٠ وحتى يومنا هذا .

يتضمن التعلم عملاً روتينيًا عمليًا ضخمًا، عملاً فى المحاكاة والتفرد بالنسبة لقواعد مهنية يمثلها الأستاذ. ويضاف أحيانًا للواجبات المهنية التى يقوم بها الطالب واجبات خاصة بالأبناء: كفاية الاحتياجات اليومية للأستاذ - أب / أم. على الوجه الآخر، يشعر الأب/ الأم الأستاذ بمسئولية النضوج للطالب - الابن - الابنة كشخص وليس فقط فى براعته فى المهنة.

وتكون عمليات الانتقاء شخصية: يختار المتعلم أستاذه والأستاذ ينتقى المتعلمين وتمر فترة طويلة للتجربة، قبل الوصول إلى اختيار فى الاتجاهين مما يسمح بمكاشفة الفضائل والعيوب لكل فريق.

وهذا عكس ما يحدث بالضبط فى مدارس فن المسرح الحديثة (فى آسيا، وأوروبا أو فى قارة أخرى) حيث يدوم امتحان القبول طوال ساعة ويحاول أن يتبيّن استعدادات للفن، للموهبة، النضج، سن ومستوى الدراسة للحاصلين على

شهادة. ولا يدوم التعلم عبر الفعل فقط إلى ثلاث أو أربع سنوات، فى الصلة التقليدية بين أستاذ وطالب، ولكنه يتضمن سلسلة بطيئة للمراحل التى تسمح باستيعاب المهنة. وهذا لا يقتصر على سلوكيات سليمة، بل يتضمن قدرات لا قواعد لها، وبالتالى لا وجود لوسيلة أو تربية صريحة للتعليم: مثلاً، كم من الوقت يحتاج الأمر للاهتمام بالتفاصيل؟ كيف يمكن مواجهة المواقف الصعبة خلال التحضير؟ كيف يمكن التصرف لإيجاد حلول للنزاعات التى تنشأ فى علاقات العمل؟

إذا كان صحيحًا أنه لا يمكن تعليم فن الممثل وأن مع ذلك يمكن للبعض أن يتعلمه، هذا يعنى أن خصائص العلاقات الموجودة فى الوسط "هى التى تجعل – إلى حدّ ما – استيعاب المعرفة المسرحية ممكنًا .

فى تقاليد كثيرة، فى آسيا أو فى الباليه الكلاسيكى، يتم التأكيد على المظهر الصامت للتعلم حيث تكون أى كلمة لا لزوم لها. إن المهارات، المعارف والقيم التى يستوعبها الطالب رويدًا رويدًا لا تترجم بالضرورة إلى تعليمات محددة. عندما تنجح عملية التعلّم، فإن الطالب يعرف أكثر بكثير عما يعتقد أنه يعرفه. إنه فى وقت لاحق، عندما يكون هو نفسه مستعدًا ليكون أستاذًا، إنه يبدأ فى التساؤل عن المبادىء الخفية الموجودة فيما عرفة.

هناك عدة وجوه للأستاذ، "للجورو". فهو الحاصل على المعرفة التقنية وهو أيضًا الموجّه الروحى. وهو فى آن واحد سلطة مهنية وسلطة معنوية. هو أستاذ وأب/ أم، هو الرئيس لأنه على رأس المجموعة أو أسرة العمل. هو القاضى بلا

نزاع لجودة العمل ويسمح إذن للطالب ألا يخضع للأذواق المختلفة وغير المحددة "للجمهور".

وبالنسبة للممثل واستقلاليته وخصوصًا شجاعته على أهمية أن يكون من الممكن الرجوع إلى مشاهد واحد يثق فيه ثقة كاملة ويكون حُكمه بالنسبة له يساوى حُكم كل الجماهير وكل النجاحات والفشل ولا جدوى للتأكيد على أهمية ذلك.

وفى الأوساط التى يتم فيها نقل المعرفة بين أستاذ - أب / أم وطالب - ابن / ابنه، يحتفظ "الجورو"، طوال حياته، بمكانته وسلطته، حتى عندما يصبح الطالب فنانًا ثابتًا، أكثر موهبة وأكثر شهرة منه، عندما يصبح الطالب أستاذًا بدوره.

هذه الطريقة لتأمين نقل الخبرة تبدو اليوم "قديمة" ولا تتفق مع القواعد التى تحكم المجتمع الحديث. فهى لا وجود لها إلا كوجود استثنائى، غريب إلى حد كبير. اليوم الذى يهب نفسه لهذه المهنة قلما يهرب من الحاجة إلى عمل كل شىء بسرعة جدًا، ومن برمجة المراحل، وخطة مستقبله المهنى. وإذا ما قمنا بتصديق النموذج السائد، فإننا لا نكتسب شخصيتنا إلا "بجهل" التأثيرات الخارجية بدلاً من محاربتها دائما.

قريبًا لن نجد "جورو" حقيقيين، ليس فقط بسبب اختفاء الأشخاص أنفسهم، ولكن خصوصًا بسبب اختفاء الشروط التى كانت تسمح تدخلها. لقد حلّ المعلمون محلّ "الجورو".

"كيف يمكن إعادتهم؟ ليس بالسؤال الصائب. السؤال الصحيح يمكن أن يكون: "كيف يمكن أن نحافظ على أساس العلاقات التى كانوا قادرين على إقامتها؟"

فى تقليد المسرح الدرامى الغربى (وتكون نقطة البداية له هى طريق غياب الثقافة)، لم يكن هناك أبدًا تعلّم مماثل لها تعطيه العلاقة مع "الجورو" إلا بما ما نجده من صرامة وجدية فى الباليه أو تقنية فى الغناء.

إن من الواضح فى كثير من الأحيان - فى تاريخ المسرح الغربى - أن الخبرة كانت تنقل من الآباء إلى الأبناء، ولكن حتى فى هذه المواقف الأسرية المسرحية، فإن عملية الإعداد لم يكن لها كثافة العلاقات التى كانت تميز الصلة بين "الجورو" والطالب.

ومع ذلك، كان "الجورو" موجودًا: "جورو" جماعى.

فلنلاحظ ما كان يحدث عندما كان ممثل يتم إعداده داخل فرقة مسرحية أو عندما ينقل من فرقة إلى أخرى. كان لا يوجد فصل بين لحظة التعلّم ولحظة ممارسة المهنة. كان الوسط، بتدرجاته واستخداماته وعاداته وقواعده الضمنية للتصرف، يشكّل موقف المتعلم تجاه المهنة. كان يمدّه، بخلاف ذلك، بمجموعة كبيرة من النماذج، بعضها روتينى، والبعض الآخر و حداثة لا مثيل لها، يمكنه ملاحظتها عن قرب، ليلة بعد ليلة، خلال شهور وسنوات، مما كان يسمح باختيارات ومقارنات.

كان فى البداية، يقوم بالتقليد. ولكنه كان يمكنه أن يختار طريقه، يفتح لنفسه طريقًا للتعليم الذاتى فى محيط ثرى بالأمثلة الجيدة. وكان يمكنه أن يصل إلى تأثيرات حديثة وذلك عن طريق مزج العناصر المقلّدة، ينقّب عنها هنا وهناك ويعيد ترتيبها.

وكان الممثل المتعلّم يؤدى شخصيات بسيطة حتى تنادى عليه شخصية أكثر اكتمالاً وتسمح له بالصعود فى مشواره المهنى. لم يكن لديه أستاذ مستعد ليخصص له وقتًا وأهمية. وكان زملاؤه، الأكثر خبرة، يلقون بنصيحة له من وقت لآخر، أو بتوجيه عملى. كان تعليمًا متحفظًا، ذا جرعات صغيرة و ذا أصوات كثيرة، كثيرًا ما يكون مليئًا بالتناقضات التى تتشابك مع مظاهر اللامبالاة، والرفض أو تقدير المشاهدين.

كان الممثل الشاب يتم إعداده فى وجود نوعين من الجمهور: جمهور المشاهدين وجمهور الزملاء. الجمهور الأول يصفق أو يصفّر، وكان تجاهله قاسيًا. الجمهور الثانى كان مُتشككًا، ومتحفّظًا: ومعتادًا على مواجهة أذواق الجمهور دون أن ينساق إليها، كان يعلم كل الجيل، ولكنه كان يرصد بالنظرة الأولى المواهب الناشئة. وكان القدماء منهم يتحدثون، ويشرحون، يشاركون بذلك فى إعداد التفكير الفعلى لدى الممثل فى بداياته.

إن قوة "الجورو" الجماعى لم تكن تكمن فى شخصيًا الأستاذ - الأب/ الأم - رب العمل، ولكن فى عمل روتينى كان يترك مكانًا صغيرًا للرفق والتساهل: روتين لا يريد أحد أن يعلّم أحدًا، أو يمتلك تقنية أو "سر المهنة" كان يعنى "السرقة" أكثر من "التعلم"، روتين يكون فيه العديد من الشخصيات فى آن واحد أدوات وعلامات للتقدم فى التقدم الوظيفى، وفى كل ليلة تقريبًا، كان لابد من مواجهة الجمهور اللعين.

إن الموقف الذى سميته موقف "الجورو" الجماعى يبدو ضعيفًا وفوضويًا إذا ما قارناه بالآخر الذى يتميز بوجود الأستاذ - الأب/ الأم - رب العمل، ومع ذلك كانت هى الإجابة الصحيحة - برغم المظاهر - لعملية التعلم المبنية على غياب

الثقافة وحيث كانت نصوص الريبرتوار المسرحى هى العنصر الوحيد الثابت. وكان يمكن أن تكون للعلاقات الشديدة بين الأستاذ والطالب تأثير عكسى. كان التعلم لا يمكن أن يكون سوى طريق طويل من التعلّم الذاتى، فى طرقات ملتوية من المحاولات والأخطاء.

إن السير فى التعلم الذاتى يعنى أن القدرة على الحوار مع أستاذ غائب وتبّين ما يمكن أن يفيد، مع الاختيار بهمّة بين الأشارات والقواعد والمقابلات والمُبهمات والمواجهات فى المحيط الذى تعيش فيه. هو بالأخص الجهاد فيما لا تستطيع فهمه من الوهلة الأولى.

سيكون من السهل أن نؤكد على المظاهر السلبية للتعلم مع "الجورو" التقليدى أو مع "الجورو" الجماعى، أو على العكس تمجيد النظم "العتيقة" للتعلم المسرحي ومواجهتها بالفاقات الحديثة. ولكن النظم الماضية ليست بالطيبة ولا بالسيئة، لقد مرّوا. إن مهمتنا اليوم هى أن نحقق المرادف لخصائصهم الإيجابية. من الممكن أن نترك كل ما يتعلق بالتعلم المسرحى التقليدى، باستثناء هذه القدرة على تنظيم وسط حيث يكون التعليم ليس النتيجة المباشرة لبرنامج تعليم.

وبالتحديد فإن "جودة هذا الوسط" هى ما حاول إصلاحيو مسرح القرن العشرين من تحقيقه بمحاربة اتجاهات العصر أو على الأصح، محاربة الأيديولوجيا (أو الوهم) الخاصة بالمجتمعات الصناعية التى تريد أن تقول إن عملية التعلّم عند الممثل تعتمد فقط على امتلاك كل ما يمكن أن تعلمه من مجموعة من الأساتذة تابعين لمدرسة، على أساس طريقة أو برنامج تعليمى فعّال.

مدارس عديدة.

فى طريق مواز لهذه المدارس التى كان هدفها إعادة بناء العادات المسرحية، كانت تنشأ مؤسسات أكثر "طبيعية"، وأقل ثورية تتجه إلى إبداع جودة مهنية عالية. هذه المؤسسات هى أيضًا أصل لمدارس رسمية لفن مسرحى والتى توجد اليوم فى كثير من البلاد، وقد نشأت من ضرورة نظام وتوازن تربوى واجتماعى: هذه الضرورة هى جعل الدخول إلى المهنة المسرحية أقل ضيقا وأقل صعوبة، وتخليص هذه المهنة من احتمالات سوق العروض. ومنذ القرن الثامن عشر فى أوروبا، كان المثقفون النبهاء أمثال Diderot و Voltaire و بالأخص D'Alembert[٤]، يرون فى إنشاء مدارس للفن المسرحى طريقة لتخطى اشتباك الوضع المعنوى والاجتماعى للممثلين.

كان تفكيرهم كالآتى: إن التهميش الاجتماعى للممثلين ليس بتأثير مهنى، إن مهنتهم مهمّشة لأنها تضم أعضاءها من بين المهمشين. إن الممثلين، فى إجمالهم، لن يستطيعوا أبدًا أن يصبحوا طبقة محترمة وتستحق الاحترام. إذا ما بقى الحال على ما هى عليه، لكى تصبح ممثلاً، لابد أن تترك أسرتك، أن تبتعد عن الحياة العادية فى المجتمع المدنى وأن تحيًا حياة فرق المسرح المتنقلة من مكان لآخر، فإن غير القادرين وغير المؤهلين اجتماعيًا هم الذين سيمدون الفرق المسرحية بالعناصر المطلوبة. إن المدارس التى حلم بها مثقفو القرن الثامن عشر لم يظهر أبدًا .

(٤) انظر مقاله "Geneve" فى ١٧٥٨ التى كتبها D' Alembert فى L'Encyclopédie du Dictionnaire Raisonné des Sciences, des arts et des Métiers.

ظهرت فى أوروبا فى القرن الثامن عشر أول مدارس للفن المسرحى. وازداد عددها فى القرن التاسع عشر، على سبيل المثال GITIS (معهد الدولة للفن المسرحى فى موسكو) الذى تم انشاؤه فى عام ١٨٧٨ . وأحيانًا كانت هذه المدارس تعتبر بمثابة المراحل الأولية لضم الممثلين فى المسارح الكبيرى: مثال كونسرفتوار باريس التابع للمسرح الكوميدى فرانسيز، والمدرسة التابعة لمسرح ألكسندرسكى وفى موسكو. وأحيانًا أخرى، كانت أكاديميات صغيرة حيث كان ممثلون موهوبون يعلمون فن الأداء للهواة. وكذلك كان هناك موسيقيون، ومطربون وراقصون محترفون يعطون دروسًا لشباب العائلات الكبيرة من الجنسين. فى أحيان أخرى، كانت محاضرات تعليمية داخل كونسرفتوارات الموسيقى أو أكاديميات الفنون الجميلة بحجة أن مغنيوا الأوبرا يجب أيضًا أن يتعلموا التمثيل، وأن الرسامين والنحاتون سيمثلون بصورة أكثر فاعلية المشاعر وأفعال أبطال التاريخ والميثولوجية أو الذين إذا كانت لديهم بعض مفاهيم عن عمل الممثلين.

بصورة موازية لهذه المدارس، حصص كانت أومحاضرات، كان هناك كوكبة من الاتفاقات على طريقة الأداء الجيد، على الحركة على المسرح ونطق الكلمات التى كانت تصل أحيانًا إلى مستوى النظريات، أو كما كان يقال حينذاك "فلسفة الفن المسرحى وكانت هذه الاتفاقات يكتبها أدباء وفلاسفة (مثال ذلك "Le Paradoxe sur le comedien" للكاتب الفرنسى Diderot) أو ممثلين (مثل Riccoboni, David Garrick Luigi, و Francesco وكثيرون آخرون من ممثلى و ممثلات القرن التاسع عشر). تشكل هذه المدارس وهذه الكتب كانت

بمثابة سديم تربوى هام بالنسبة لمؤرخى المسرح. ولكن تأثيرها كان شبه معدوم على الحياة العملية للمسرح حيث كان التعلّيم يحدث أساسًا وفق معايير لما أسميناه "الجورو الجماعى".

وهذا السديم التربوى أو هذه السحابة الضبابية أصبحت مؤثرة فى القرن العشرين، ولكن بتغيير الطموحات والتطلعات.

وفى القرن العشرين انتصرت فكرة أن إعداد الممثل يجب أن يصدر من روتين المهنة، من وسط تميزه من الأفكار المنوخة والعادات الضارة ومن ضرورة الصعود إلى خشبة المسرح مبكرًا. وهكذا انفتحت إمكانية إتمام عملية تعلم مفيدة، وذلك بتنمية قدراته الشخصية الخلاقة دون أن يتم استغلال من قبل مديرى الفرق.

إن كلمة "مدرسة" تعرّف وقائع مختلفة للغاية وأحيانًا من الصعب مقارنتها: مؤسسات الدولة مع برنامج تحضيرى لنشاط مهنى، محاضرات إلى حد ما طويلة يقوم بها ممثلون أو مخرجون محترفون، المدارس التى تدرس "طريقة أستاذ أو أسلوب إحدى التقاليد الكبيرة للمسرح الأسيوى.

إن قانون العرض والطلب - من جهة الذين يرغبون أن يؤهلوا للممارسة المسرحية، ومن جهة أخرى الذين نحكم أنهم متمكنون لنقل الممارسة المسرحية - قد تسببوا فى تكاثر سريع وهكذا ينمو فى القرن العشرين "سوق للطرق الدراسية"، لأساتذة كثيرين والعديد من التقاليد التى كانت تستخدم "كأنظمة".

إن برامج العديد من المدارس وورش المسرح تدعى معرفة إدخال الطالب فى "طريقة التدريس" الخاصة بـ Mikhail Tchekhov, Meyerhold, Stanslavski Piscator, Brecht, Decroux, Actors' Studio, Living Theatre, Kathakali. وأوبرا بكين.

و "طريقة التدريس" ليست معادلة فعالّة فى حدّ ذاتها وقادرة على التشغيل لكل الذين يريدون الحصول على نتيجة ما. إن "طريقة التدريس هى فعلاً طريق" الإشارة عن عملية هى بحاجة لكى تحيا إلى محيط محدد من الوقت، من الأماكن، من العلاقات ومن التواجدات غير القابلة للتغير.

لقد أشرت عدة مرات إلى مساوىء التعليم المدرسى الذى يخمد الضغط بين المعرفة المشكلة والمعرفة الضمنية. سوف أضيف مثالاً أخيرًا: حتى التقاليد المسرحية المبنية على "تشفير" لتصرّف محدد تنحدر عندما تُنقل وفقا لنموذج مدرسى. يمكن أن نتعلم فى مدرسة أن ننفذ ببراعة تقسيم رقصة مسرحية هندية أو من جزيرة بالى، أو تقسيم شخصيات أوبرا بكين أو الكابوكى.

ومما لا شك فيه، أن هناك شيئًا مجسّدًا يمكن تعليمه، ولكن كان لابد من تطهيره، تبسيطه إلى شكل ثابت لابد له - على مرّ الوقت ألا يتغير إلا فى حالة عدم دقة تدريجية، وتكثيف المخالفات التى تبسطه أو تبالغ فى مبادىء البداية. وهكذا تتم تقوية أحد أقوى الآراء المُسبقة، وفى أن التقاليد تنحدر عندما تتغير.

إن التغيير هو حياة التقاليد، المبنية على جدلية بين المحافظة والتجديد هذه الجدلية لا يمكن أن توجد إلا عندما يكون هناك فنانون قادرون على إعادة التعبير، لدرجه أن يصبحوا من الصعب التعرف عليهم أو على الأشكال التى تمتد جذورها فى معرفتهم الضمنية. إن الجزء الخفى من الجبل الجليدى للمعرفة يسمح بعدم الخروج من الطريق، مع إعادة رسم الطريق هنا وهناك. إن هذه القدرة على إعادة رسم الأشكال الثابتة هى التى تجعل من "الطراز المشفّر" فنًا حقيقيًا.

كل "المدارس" ليست مدرسية. فبعضها استطاعت، خلال فترات طويلة إلى حد ما، تحقيق المرادف لهذه العناصر الحيوية للتعلم التقليدى وذلك بأشكال مختلفة، وظهر ذلك فى المدارس التى أنشئت على هامش مسارح المستحدثين في القرن العشرين.

وسنكتفى بالنصف الأول من القرن وسنذكر Stanishavski و Meyerhold ومشروعات Craig ، و Appia و Bauhaus، أو التطرف العنيد لـ Copeau, Decroux.

إذا أخذنا فى الاعتبار تلك الأمثلة، يمكن أن نصل إلى استخلاص، لأنه برغم اختلافات الطرق والمسيرات، نجد معيارًا ثابتًا: إعادة بناء مرادف للتعقيد والشمولية لوسط أو تقاليد ما.

هذه الاوساط يمكن ألا يزيد عدد أفرادها عن عشرة. ولكن حول هذه الخلية تتكون، فى دوائر مركزة، مختلف مكونات حضارة مسرحية: ممثلون، راقصون، مخرجون، موسيقيون، مسرحيون، تشكيليون، فنانون، مؤرخون ومنظرو فنون العرض، مشاهدون متحمسون وذوات كفاءة.

هذه الأوساط تمثل "تقاليد صغيرة" لا جذور لها فى تاريخ قديم، أو يُفترض أن تكون كذلك، ولكن تعوض حيويتها بالبحث عن بُعد مختلف الثقافات، أو بالأصح مختلف الأسلوبية. هذه الأوساط لا تحاول أن تنقل طرازًا يتفق مع ذوق المؤسسين، أو تشفير جديد وحديث، ولكن جذور الفن، هذه المبادىء الخاصة بالتصرف المسرحى التى قد تسمح باختيارات فى اتجاهات متنوعة للغاية. وفى

أحيان كثيرة يتم البحث عن منبع معرفة الممثل فى مستويات التنظيم البدائى للتصرف الآدمى، المبادىء الجسدية التى تميز حركته، "البيوميكنة" الخاصة به، العمليات الذهنية التى تحدد فعله، القوانين البراجماتية للإدراك.

لا يهم أن نعرف إن كانت معطيات البداية لها أساس علمى وإلى أى درجة. على العكس يجب أن نسجل كيف أن هذا النمط للتوجيه يقود إلى رؤية للمعرفة، ليس كمجموعة معارف، ولكن كفعل مستمر للمعرفة. إن التعلم المسرحى لا يتم قبوله فى ذلك كتملك قدرات ثابتة، ولكن كبحث مستمر تجريبى فى كون الممارسة المسرحية معيار المعمل العلمى يحل محل المعيار التربوى. وهكذا ليس من الإمكان التفرقة بين "مدرسة" و "مجموعة".

٣٧وقبل أن يعبّر Grotowski عن المقارنة بين مجموعته الصغيرة ومعمل أبحاث علمى ، تطورّ هذه الاتجاه لدى المُصلحين فى بداية القرن العشرين. فى هذه المناسبة أيضًا، كان Grotowski يُظهر أن ما يمكنه فعلاً تغذية برنامج أو شعار "مسرح فقير" محدد بما تم استيعابه كمعرفة ضمنية خلال عملية تاريخية وذاتية طويلة. ما كان يبدو أنه برنامج قابل للتنفيذ هو فى الواقع تقرير شىء تمت تجربته من قبل.

ومع الأخذ فى الاعتبار الشروط الجديدة للمسرح والنظام الاجتماعى الثقافى الذى يحيط به فإن "المدراس غير المدرسية" تحلّ المشكلة الأساسية للتعلّم. هذه المشكلة لا يمكن تأسيسها فقط على المعرفة المنظمة فى برامج التعليم، يجب أيضًا أن يكوّن ويوسّع المعرفة الخفية، كل ما يعرفه الفرد دون أن يعرف أنه يعرفه.

يمكننا أن نسميها "مدارس" و "ورش عمل"، و "معامل". فى الواقع هى تعمل كعالم صغير حقيقى للمسرح، حيث لا تكون القدرة المهنية سوى جزء من هوية ثقافية، من تقاليد مسرحية.

يمكن أن نقول إنها أماكن لعمل يهدف الفرد كإنسان وليس فقط كمهنى. ولكن يمكننا أن نؤكد أن هذا الطموح، أو الوهم، لتغيير "الإنسان" هو طريقة للتعبير عن فاعلية الأماكن الخفية والضمنية للمعرفة المهنية.

وراء طرق الإعداد.

لقد آثرت ردّ فعل دهشة وعدم رضا بين مؤرخى المسرح الذين تجمعنى بهم تجربة الـ ISTA (المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجى - مرة أخرى كلمة "مدرسة")، عندما اقترحت إعداد كتيب يضم طرق إعداد للشباب الذين يعّدون أنفسهم للمهنة. وكنت أرغب فى تكثيف فى بضعة جمل "كيفية العمل" بصورة عملية، ضمنية، فى آراء أساتذة مثل: Stanislavski, Decrous أو Grotowski

. Artaud, Tchekhov, Brecht, Meyerhold, Graig, Copeau أو Piscator,

يُمكن أن تكون طريقة لتشويه التاريخ وجعله مجموعة نصائح، نوع من أنواع الكتيبات البسيطة الذى تعجب إلى حد كبير مجتمعنا الاستهلاكى. ومع ذلك يجب أن اعترف أن الحد من أهمية معرفة ضمنية صعبة التعبير عنها واقتراح طرق إعداد هى طريقة مبالغ فيها إلى حد ما لممارسة القانون وفن التعارض.

ولكنه من المهم أن نلاحظ أن المبادىء الموجودة فى تعاليم أساتذة القرن العشرين بدءًا من Stanislavski قليلة جدًا ثلاثة طرق للإعداد على الأكثر لكن واحد منهم.

بينما تقدم لنا "التقاليد الكبيرة" العديد من التفاصيل و النصائح، أن أساتذة تطوير المسرح فى القرن العشرين يركزون على نقطة واحدة، مبدأ واحد، مثل علماء يجيبون على السؤال الوحيد الذى يؤرقهم. هم يفحصونه من كل أوجهه، يفتتونه إلى ألف مثال، هى خطوط عديدة لنفس التوجه.

هو أن تضيق الحقل شرط الوصول إلى العمق.

إن وراء "طرق إعدادهم"، لا توجد معارف، معارف مكتسبة بامتلاك أسلوب، ولكن تدخل شخصى فى "عملية معرفة" بعيدة عن أى إعادة لها.

إن هذه العملية هى التى تسمح للمعرفة المكتسبة أن تتداخل، وأن تصبح "ضمنية"، يعنى أن تعمل كطبيعة ثانية. إنه تغيير يفترض وسطًا مناسبًا.

وتوجد أوساط تتكون وفقا لعملية حيوية وأوساط تنهار بطريقة آلية. هذه الحالة الثانية هى حالة فرقة تضم ممثلين، عرض وراء عرض، خاضعة لقواعد الفريق و للطرق الأكثر شيوعًا فى نظام الإنتاج المسرحى المعمول به اليوم. إنه أيضًا حالة فرق كثيرة مدعمة يكون أعضاؤها (ممثلون، فنيون، مخرجون) مستقرين، ولكن يعملون كمؤسسة حيث يكون كل واحد فيها له دور وفقا مبدأ تقسيم العمل.

"وسط ينهار آليًا" ليس بالتعريف السلبى. هذا يعنى ببساطة أن هذا الوسط منظم بهدف ما وبالتالى ديناميكيته تتوافق مع الهدف المراد تحقيقه. إنه يستطيع تغذية مرادات شخصية وعلاقات إنسانية ذات جودة عالية، ولكنه على أحسن تقدير نتيجة مرجوة. عندما يكون الإخراج النهائى مقياسًا لجودة المُنتج، المهم هو

تكوين فريق جيد، ومنحه أدوات جيدة وخطط عمل متوازنة، ثم الاجتهاد فى أن تعمل الاتصالات بصورة متناسقة إلى أقصى حد. فى هذه الظروف، تكون التجربة المهنية لأعضاء الفريق مُسبّقة والاعداد لا يمكن أن يصبح هدفًا.

إن المدارس التى تتبع المعايير، والأشكال البنوية وطرق التفكير الخاصة بالمؤسسات المدرسية (معلمون متخصصون لمختلف الأنظمة: مناهج دراسات مستقرة: امتحانات، دبلومات) هى أيضًا تنهار ميكانيكيًا. إن هذا التنظيم شرط ضرورى لضمان نفس الفرص لكل طالب. كل مدرسة تقترح تعليمًا مساويًا للجميع يجب أن يكون "غير شخصى". يمكن لها أن تسمح بعلاقات قوية، ولكنها تستبعد بالضرورة رباطًا شخصيًا بين من يقوم بالتدريس ومن يتعلم.

فى المدارس، تكون عملية التعلم مثل مشوار مستديم يقود من عدم القدرة إلى القدرة. فى الواقع، يتضمن التعلم مرحلتين تربطهما فترة انتقال. المرحلة الأولى هى التى تعطى معرفة مشتركة أساسية. يمكن للطالب أن يمتلك تراثًا من المعارف غير الشخصية، بمعنى أن تكون مفيدة عمومًا وللجميع. المرحلة الثانية هى المرحلة غير المدرسية يتم بعمق استيعاب مجموعة المعارف. وتختفى التقنية بكونها أداة واعية أو صعوبة، لأن الفنان الشاب يملك هذه التقنية بدرجة أن يقدر على التركيز على مسألة أساسية: ما يمكن عمله بهذه التقنية، إلى أى هدف يمكن توجيهها، إلى أى اتجاه؟ ولكن هذه المرحلة الثانية تسبقها مرحلة انتقالية أساسية فى تنمية الفرد.

وهذه المرحلة الانتقالية تم توضيحها وتنظيمها فى بعض الحالات، إن الفنانين الشبان فى القرون الماضية، وقبل أن يبدأوا نشاطهم المستقل، كانوا يهجرون

أستاذهم لاستكمال سفر طويل للإعداد، ويغيرون من لغتهم وبلدهم، وينضمون إلى ورش عمل أخرى وأساتذة آخرون. الأمر كذلك اليوم بالنسبة لمهن كثيرة، من الأطباء إلى الطيارين، التى تتطلب مهنهم فترة "اختبار" أو "ممارسة" بين المنهج المدرسى وممارسة المهنة. ولكن بصفة عامة، الذى يستكمل دراسته فى مدرسة فن مسرحى يُترك لذاته ويجب أن يتصرف وحده فى اللحظة المصيرية لتأكيد خبرته.[٥] إنها فترة انتقال حيث تكون المعرفة التى نُقلت إليه عن طريق التدريس، يجب أن تُنقل إليه بمعرفة عملية، قادرة على التغيّر، والتأقلم والدخول بتفاعل مع ما يحيط به.

لا تهتم مدرسة الفن المسرحى إلا بالمرحلة الأولي من التعلّم. حتى أنه أحيانًا، ما تقوم بتعليمه لا صلة له مع ما يتم ممارسته فعليًا فى محيط المهنة.

وهكذا تضيع الوصلة التى تسمح بالاستمرارية بين ما يعتقد أنه الأساس المشترك للجميع والممارسة الفردية للمهنة.

توجد اليوم مائة طريقة للانتساب للمسرح، مائة مسرح، المئات من المسارح كلها مختلفة ويصعب مقارنتها بعضها البعض. كيف يمكن تعريف أساس صالح للجميع، إلى أى مسرح ستقوم مدرسة الفن المسرحى بتكوين الطالب؟ بينما يخضع سوق العرض إلى قواعد تقنية واقتصادية للسينما والتليفزيون، فإن المسارح لها هامش حرية أكبر وأكثر مرونة. ولكن يصبح من الصعب تعريف القدرات، والمهارات، والتقنيات الأساسية الضرورية لمن يتجه إلى المسرح إذن هناك مخاطرة لضياع الاستمرارية بين التعلّم الاساسى وتشخيصه.

---

(٥) مع بعض الاستثناء، مثلاً فى فرنسا AFDAS (تامين – أعداد الأنشطة الخاصة بالعرض) و JTN (المسرح الشاب القومى).

لقد قمت بمواجهة مدارس الفن المسرحى "بالمدارس غير المدرسية" التى تواجه المهنة كشىء مجمهول يجب تأسيسه، بتجميع فى تلخيص جديد شروط العمل الحقيقية "للفرقة" و شروط عمل "المدرسة".

هذه مواقف نادرة، صعبة الوجود واستمرار وجودها، ولكنها حاضرة فى تاريخ المسرح فى القرن العشرين. إنها مواقف المجموعات الصغيرة، حيث يُمكن الغاء ما يميز بين زمن التعلّم وممارسة المهنة، بين مدرسة وإنتاج فنى، بين أساتذة وطلبة.

كثيرًا ما تندمج مجموعات المسرح الجديدة عن طريق عملية عضوية، إن ترابطهم لا يأتى من وضوح الأهداف، ولكن من سرعة دافع نحو مهنة مسرحية للأفراد لا يستطيعون أو لا يريدون أن يمروا بمدرسة فن مسرحى، وذلك بدرجات متفاوتة. فى هذه الحالة، تكوّن الدوافع وجودة العلاقات الإعداد الذى يحدد خاصية المنتجات وجودة النتائج.

التوقع يصبح معكوسًا" والمجموعة، الفريق أو الفرقة لا يتكون وفق نتائج مرجوة، ولكنها النتائج، المنتجات الفنية التى تتشكل بدءًا من ما يبدو ممكنًا داخل المجموعة.

قد يبدو ذلك غريبًا إذا ما التزمنا بطريقة مستقيمة فى التفكير، والتنظيم وممارسة المسرح. ولكن هذا "المسرح التناقضى" يتضمن مجالاً واسعًا ليس بالضرورة خفيًا (كما هى الحال فى أوروبا). يكفى أن نلاحظ ما يحدث فى أمريكا اللاتينية لندرك أنه من العبث اعتبار ما يعتبر قاعدة هناك على أنه استثناء.

وفى الحقيقة، الموضوع يخص "قاعدة أخرى" لكل المسرح فى النصف الثانى من القرن العشرين. هذه "القاعدة الأخرى" والتى تخص المسارح التى تحكمها عملية حيوية، ليست امتداد الفرقة المسرحية التقليدية، وهى تاريخ المسرح من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، وهى ليست أيضًا شيئًا مشابهًا للفرق المسرحية الحالية. الموضوع هو إلى ما تنميه كثيرًا ما تكون غير معروفة (غير إرادية ولا شعورية) لورش عمل، استوديوهات، المعامل التى كانت تقترح فى بداية القرن تأكيد معرفة الممثل على أسس قوية، وذلك بمزج "المدرسة" و "الفرقة".

فى أوساط كهذه تم إعداد الأجيال المسرحية الروسية و الفرنسية الأكثر نضالاً فى النصف الأول من القرن العشرين "استوديوهات، و"ورش عمل" مرتبطة بـ Stanislavski ومسرح الفن الخاص به، وبـ Vakhtangov، مسارح Meyerhold و Tairov و Dullin وفى مسرح Joan Littlewood، تمّ اعداد بعض الأبطال الكبار فى المسرح الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وتم تأسيس أوساط مماثلة فى الولايات المتحدة بواسطة بعض المنفيين :

Richard Boleslavski, Erwin Piscator, Mikhail Tchekhov Harold
ومن بعدهم : و Clurman, Lee Straberg et Stella Adler.

وعلى ما يبدو لم يكن يوجد أى تشابه بين "الاستوديوهات"، و "وورش العمل" ومدارس مسارح الفن فى بداية القرن، ومجموعات المسارح فى النصف الثانى من القرن. الأوائل كانوا يمثلون ارستقراطية مسرح زمانهم، ارستقراطية متمردة، نشطة ومغامرة، ولكن وريثة معرفة راقية جدًا وذوق جمالى مرهف للغاية. فى المجموعات المسرحية الصغيرة، تتم ممارسة، بالاختيار أو بالضرورة، إعداد ذاتى

كان يجبر، على مستوى الأفكار، لاختراع تقليد لإيجاد مكان له، وعلى المستوى العملى، كان يجبر على متابعة المحاضرات والسيمنارات من أجل التعلم. كان الأوائل يرفضون ميراث الماضى. الآخرون كانوا يختبرون موقف غير الوارثين. ولكن فى الحالة الأولى والثانية، نجد وسطًا لا يضمن فقط الاستمرارية الخلاقة، ولكن أيضًا انتقال المهنة.

إن التقنيات المتغايرة التى تتعلمها مجموعة مسرحية ذاتية من الخارج يجب أن تتمكن حتى لا تبقى مهارات سطحية بالتأكيد يجب لتحقيق ذلك أساليب فعّالة، ولكن الأهم هو وجود وسط، أرض مستقلة مع شبكة اتصالات، وتربيطات وشروط خاصة قادرة على تنقية وتشخيص ما تمّ تعليمه في الخارج. لهذا السبب، وبرغم الفروق الضخمة، فإن المجموعات الصغيرة المسرحية التى نشأت فجأة وكانت مهمشة ظاهريًا، يمكن مقارنتها برواد الأرستقراطية المسرحية فى بداية القرن. فى الحالتين، الإعداد الخاص بالإبداع المسرحي هو وجود وسط وليس وجود فرد واحد، إن كان مخرجًا أو ممثلاً بطلاً. في الحالتين، يقوم الوسط المسرحى بوظيفة "المدرسة" و "ورشة العمل". إن الوسط يحافظ على الانتقال والاستمرارية بين الفترة التى نتعلم فيها تقنيات الأساس والوسط الذى تنسى فيه هذه التقنيات لكى تصبح جزءًا لا يتجزأ من نفسه و تترجم إلى عمل فردى.

إن التحضير لمهنة خلاقة هو تربية التميز من الدرجة الأولى، مشابهة بالتمرين فى الألعاب الرياضية التنافسية. ولا يعنى ذلك استغلال استثنائى للحظة متميزة، أو نجاح بفضل موهبة أو ضربة حظ، ولكن "كعادة" تتميز بتحديد

حدوده الخاصة وتخطيها. إن تعلم تقنية يشكل أول خطوة للوصول إلى التحرر منها، وتكذيبها والتصدى لها. إن التعلّم لا يصل إلى هدفه إلا إذا خلق شيئًا مشابهًا للجبل الجليدى، يكون الجزء الظاهر منه بمثابة "معرفة استدلالية" والجزء الخفى "معرفة عملية"، ظاهرة فى العمل، ولكن لا يمكن ترجمتها فى كلمات إلا فى وقت لاحق.

هذا هو سبب أن جودة التعلّم تتفق مع جودة الوسط. هى تخص مجموعة أفعال وقيم، تصرف تقليدى، ولكن أيضًا تخص الدرس المستفاد.

لقد مرّ مسرح القرن العشرين بقوتين مرئيتين وشعوريتين: رفض التعاملات والاتفاقات التى حكمت ممارسة المسرح خلال قرون كثيرة، والحاجة إلى الوصول إلى منابع تقاليد كثيرة. على العكس، عملت قوة ثالثة لاشعوريا، مسببة تلفًا حقيقيًا أو قصورًا ثقافيًا. ولسخرية الأشياء، فإن هذا التلف هو النتيجة للحاجة إلى تحويل المسرح ليتأقلم مع أزمنة جديدة ورؤى فنية واجتماعية جديدة. مع محاولة مسح بقايا الماضى، ومقولبات، شروط وظروف كانت تكبح إبداع الممثل، تعطّل ممارسات كانت لم تعد تتفق ظاهريًا بالزمن وباحتياجاته الجديدة. فى الواقع، هذه الممارسات كان لها وظيفة حيوية نقيسها مع تقرير ضياعها.

نرى كيف يعمل التلف فى حالة التعلم المسرحى. يتم إهمال الشروط التى تسمح بإعداد "المعرفة الضمنية"، ويتم استبدال الأوساط بالبرامج.

إن الحدّة والإهدار وفى غاية الوضوح اللامبالاة وسوء الفهم الذين يحيطون بمجموعات المسرح التى تعيش استقلالهم ووضعهم فى التعلّم الذاتى فى محيط تعرّف فيه المؤسسات "طابع المعتاد" استقلالية، غرابة وبحث ليسوا ادعاءات

ريادة، أو حداثة أو تجديد. إنها الشروط التى بدونها يكون من المستحيل تنمية الأوساط حيث تنقل وتتشكل عملية معرفة القيم والتى تجعل من المسرح شيئًا ثمينًا.

إن المعرفة الضمنية للممثلين ليست واضحة ومقبولة إنها منفعة ثقافية مهددة هذا التهديد صعب مواجهته لأنه يجبر الاعتراف بأن الشروط المناسبة للتعلم هى على الأحرى خارج المحيط الذى نضمه إلى عملية تربوية، إلى مدرسة أو إلى طريقة تعليم.

إن التهديد يجبر على الاهتمام بهذه المستويات الخاصة بالتجربة التى كانت مخصبة لأنها كانت تبقى فى الظل. مرة أخرى، إنها المناطق التى تكون فيها القدرة التقنية متداخلة مع الهوية المهنية، إلى هذه الخلية الخاوية من القيم التى تؤسس التقاليد الخاصة برجال المسرح وتسمح لكل واحد أن يبنى نظامًا شخصيًا من الأرصدة علم الأخلاق. وراء هذه الأقدام التى "تجيد التفكير"، كما يقول رجال المسرح، كان يوجد ضمير معرفة مدمجة، التى تتقابل مع الطريق الذين تم السير فيه، الزمان، المقابلات، الأوساط التى تم المرور بها، بدون وهم أن هناك هدفًا. معرفة لا تفرّق بين فكر وعمل، أساليب وأهداف، معرفة يمكن تعلمها، يمكن نقلها ببطء، بواسطة طرق مباشرة وغير مباشرة ولا يمكن حصرها أو إعادتها.

الكونسرفتوار القومى العالى
للفن المسرحى فى باريس

مقابلة مع *Claude Stratz* مدير الكونسرفتوار *CNSAD*

أجرتها *Anne - Marie Gourdon*

- A. M. G. – ماهو مفهومك للإعداد؟ وما يعنى إعداد ممثلين فى عصرنا؟

- C. S. – إن إعداد الممثل يعتبر نظامًا فى تطوّر مستمر نظرًا لأن فن الممثل يتغيّر وفق تطوّر المجتمع. إن مسألة الإعداد تعتبر سهلة ومعقدة فى آن واحد. لا يتم إعداد ممثل كما يتم إعداد فنى. إن الفنى، يتم نقل معرفة عملية، يتم تعليمه بعض حركات سيعيدها طوال حياته. بالنسبة لاعداد الممثل، لا يكفى نقل معرفة عملية أو مكتسبات، ولكن لابد من إعداد شخص سيكون له القدرة فى الإبداع وتجديد مهنته، على الفن، لابد من إعداد مبدعين.

- A. M. G. – كيف ترون العلاقة بين الأستاذ و الطالب؟

- C. S. – إن العلاقة التربوية تكون ثرية عندما يكون للأستاذ القدرة على البحث والإبداع تمامًا كالطالب. إن التربوى الكبير هو شخص في حالة بحث، له موقف قلق على فنه، ويندهش على ممارسته من خلال نظرة الممثلين الشبان، ويقوم بتعليمهم إلقاء الأسئلة الجيدة، وليس الذى يعطى إجابات. يجب أن تكون الإجابات شخصية.

يصبح الشخص تعيسًا فى الفن عندما يدرك أنه اكتسب معرفة عملية ما وأنه يعيد نفس الحركات. إن تناقص المبدع هو أنه عندما يعرف أو يعتقد أنه يعرف، يتوقف عن الإبداع، ويعيد ما فعله، وفى هذه اللحظة تبدأ الأمور فى التوقف.

– A. M. G. – هل يمكن الحديث اليوم عن علاقة أستاذ بطالب فى الكونسرفتوار؟

– C. S. – اليوم، لا تعرّف العلاقة التربوية بهذه الطريقة كان Jouvet و Vitez أساتذة. اليوم، الأمر اختلف. فى زمن Vitez، كانت قمة التجديد فى الممارسة المسرحية. في الوقت الحالى، لا أحد يعرف كيف سيتطوّر المسرح. لا أظن أن المسرح سيموت. كل الأزمنة أعلنت موت المسرح، ولكن المسرح لا يموت، بل يتحول، وإذا تغيرت ممارسة المسرح، فإن التعليم سيتغير أيضًا.

– A. M. G. – ما هى الأهداف الأساسية للإعداد الذى يقوم به الكونسرفتوار؟

– C. S. – فى وقت ما، كان الكونسرفتوار يعلّم معرفة عملية، يقوم بتعليم أداء بعض الأدوار بطريقة محددة. كان الكونسرفتوار يقوم بالتعيين وكان يقوم بتعليم الأدوار المناسبة لهذا التعيين. اليوم، الهدف الأساسى هو البحث عن تنمية الفكر المبدع، الخيال، معنى قراءة نص. يجب على الدارس أن ينمى صفاته الشخصية، ويتعلم أن يمارس يوميًا فنه دون أن يستسلم للطابع الاحتمالى للإلهام. بعض هذه الصفات لها صلة بالتواجد والنظام المهم هو ضم شيئين فى إعداد الممثل: تنمية قدراته الفردية (ما تسمح به الحصة) ومعنى العمل الجماعى (ما تسمح به ورشة العمل). يجب أن تلتزم الشخصيات القوية بقواعد الجماعة. هذا أمر أساسى لأن تجديد الفن المسرحى يمر بفرق وليس فقط بأفراد.

– A. M. G. – من وجهة نظرك، ما الذى يمكن أن يتطوّر فى التعليم كما يتم ممارسته حاليًا في الكونسرفتوار؟

– C. S. – أولاً، يجب أن نعلم أن أى مدرسة فن لابد أن تتطوّر دائمًا، لأنها إذا ما جمد الاعداد فيها، أصبحت خارج المنافسة، يوجد بالتأكيد أسس تقنية ضرورية (صفات صوتية، صفات وقوف على خشبة المسرح، صفات تخص ذكاء النص، إلخ)، ولكن هذا لا يكفى من أجل ممارسة هذا الفن. إن المدرسة التى لا قدرة لها على تجديد تعليمها هى مدرسة تصبح مهجورة سريعًا.

– A. M. G. – ما هى التوجيهات الجديدة التى أعطيتموها للكونسرفتوار؟ هل أدخلتهم نظمًا جديدة؟

– C. S. –بداية المهم هو أن تمدّ دائمًا المدرسة بالقدرة على التطور، وأن تكون قادرة على تطوير تعليمها باستمرار، هذا هو أول شىء. الشىء الثانى يخص أساس التعليم الخاص بالفن المسرحى، يعنى تعليم الأداء. إن وضع الكونسرفتوار فيه تناقض. إن مدرسة الفن المسرحى الأكثر عراقة فى فرنسا هى التى تتضمن أقل ساعات للأداء: تسع ساعات أسبوعيًا، وهو قليل جدًا بالنسبة لعدد الساعات المخصصة لهذه المادة فى مدرسة مثل TNS مثلاً، حيث يتم التعليم فيها عن طريق دورات. هذه الدورات تكون مسائية أو بعد الظهر، وهو ما يمثل من عشرين إلى ثلاثين ساعة أسبوعيًا الفرق بين تسع ساعات وثلاثين ساعة أسبوعيًا ليس بالأمر الهيّن.

ولكن أعتقد أن الحصة ومتابعة الطالب التى تقوم به خلال العام، يعتبر شيئًا جيدًا. وكان اهتمامى إذن هو الحفاظ على واستكمال هذا التعليم عن طريق تنمية الدورات وورش العمل. وكان يهمنى أيضًا أن أقوم بتطوير التعليم على ثلاث

سنوات للاعداد، يعنى فى السنة الأولى، لا يتم التعليم إلا فى الحصة (وانتقلنا من تسع ساعات أسبوعيًا إلى أثنى عشر ساعة)، فى السنة الثانية، عن طريق الحصة والدورات، وأخيرًا فى السنة الثالثة، عن طريق ورش العمل فقط. كل سنة لها طابعها وبرنامجها التربوى الخاص بها. وهكذا لا يشعر الممثل الطالب أنه يعيد نفس الشىء خلال الثلاث سنوات وهى مدة دراسته. المهم هو تشخيص مشوار كل طالب، وتنمية صفاته الطبيعية وفى الوقت نفسه يكون له فرصة الاحتكاك بعمل جماعى. يجب إيجاد توازن بين هذين المطلبين: تعلّم ممارسات جماعية وفى الوقت نفسه إعداد شخصيات وأفراد أقوياء. وهنا نتساءل عن كيفية تقييم عمل الطلبة أثناء التعلّم.

هذه مسألة يجب أن نفكر فيها مع الأساتذة. سيسمح لنا هذا بفهم كيفية التعليم بدون فرض طريقة واحدة لممارسة المسرح.

بحثت إذن فى كيفية تنويع التعليم على السنوات الثلاث، وتحريك الممارسات المسرحية بينهم وكذلك الاختيارات الجمالية لمختلف أساتذة الأداء حتى يكمل بعضهم البعض وأن يصبح الطلاب قريبين من تداخلات مختلفة. وقمنا أيضًا بتكثيف وتنويع المحاضرات التقنية. لقد تطورت محاضرة الرقص، لم تعد محاضرة عن رقص الصالون ولكن محاضرة عن الحركة. لقد طورنا أكثر، عن طريق تكليف أستاذ ثان للرقص، مما سمح بتقسيم الدفعة إلى مجموعتين، ولكل أستاذ أن يقوم بتعميق عمله. لقد أدخلنا فى السنة الثانية محاضرة عن Taï _ chi _ Chuan، ومحاضرة عن فن عسكرى. وتم إدخال تعليم الالقاء فى إطار العمل على الصوت المنطوق والصوت الغنائى. فى السنة الأولى، يعمل الطلاب خصوصا على الجهاز الصوتى. فى السنة الثانية، يكون العمل على مستوى التركيب التعبيرى (ماذا نفعل عندما نقول جملة؟). هذه المحاضرة الخاصة

بالالقـاء ترتكـز على مـا يعـرفـه من مـادة اللغـويات. وأخـيـرًا، قـمنـا بتطوير تعليم السينما بالمشاركة مع FEMIS. وفى كل عام، يحضر طلبة السنة الثالثة دورة عن الأداء الاذاعى فى FRANCE _ CULTURE.

كل هذه المحاضرات إجبارية. بعضهـا، خصوصًا فى التخصصات الجسـدية، تكون اختيارية. وكان هذا مرتبطًا جزئيًا للحالة الدرامية التى كانت عليها أماكن التدريس. المشكلة باقية، ولكن الحل لا يمكن أن يكون إلغاء المحاضرات. إجماليًا، زاد حجم ساعات التدريس المخصصة للطلبة بنسبة أكثر من ٤٠٪ منذ سنتين.

- A. M. G. – شاهدت برنامجًا عن الكونسرفتوار عام ١٩٩٨، وأظهر أنه كانت يوجد فعلاً محاضرة عن علم الأحياء، وانه كان هنـاك طبيب يشرح طريقة تشغيل الجهاز الصوتى؟

- C. S. – فى إطار التـدريس الصـوتـى المخصص للطلبـة، يتم دعـوة طبيب ليشـرح كيفيـة تشغيل الجـهـاز الصوتى. لقـد تطور كثـيـرًا عمل الصـوت خـلال الأعوام الماضيـة فى الكونسرفتوار وهو يكوّن اليوم قسمًـا حقيقيًا. يتعلم الطلبـة استـخـدام الصـوت الكلامى والصـوت الغنائى أيضًـا. ومن جـهـة أخـرى، هناك محاضرة القاء لاستكمال هذا التعليم.

- A. M. G. – كيف يتم اختيار الأساتذة؟

- C. S. – بما أن الأسـاتذة لديهم ممارسـات وجمـاليـات متنوعـة جدًا، لذلك يجب اختيار أساتذة يكمّلون بعضهم البعض.

- A. M. G. – تقولون إن الأساتذة لديهم جماليات مختلفة، ما أهمية ذلك؟

- C. S. – أعتقد أن دور الكونسرفتوار ليس إعداد طلبة في مدرسة واحدة. مثلاً، فإن تعليم "استاذ" مثل Grotowski كان يتعدى تعليم الفن المسرحى، كانت مدرسته قد أصبحت مركزًا للأبحاث. كان Grotowski في سنوات عمره الأخيرة يعمل تقريبًا في علم الأنثربولوجيا، كان يقوم ببحث على الإنسان الذى يتجه إلى ممارسة المسرح. ولكن في كل الأحوال، حتى عندما كان Grotowski يقوم بإعداد ممثلين، كان ذلك من أجل ممارسة محددة للمسرح وليس هذا هو دور الكونسرفتوار. يجب أن نفتح التعليم نحو ممارسات عديدة دون ان نختار. إنه من الثراء أن نحرّك ممارسات مختلفة، لأن الاحتكاك بتربويين ذوى الجماليات المتنوعة أن يكون للطالب فرصة مقابلات مصيرية وان يجد لنفسه مكانًا في عالم المسرح. وقد قادنى ذلك إلى تقابل طرق تعليم، يعمل طلبة السنة الأولى في الفصل الدراسى الأول مع أستاذ، ثم مع أستاذ آخر في الفصل الدراسى الثانى. في السنة الثانية، يكون عملهم مع أستاذ طوال العام، ولكنهم في بداية الفصل الدراسى الثانى، ينضمون إلى ورشة عمل مدتها سبعة أسابيع مع أستاذ آخر، ثم يتقابلون مع أستاذهم في محاضرات أسبوعية.

- A. M. G. – هل يدير ورشة العمل أستاذ من الكونسرفتوار؟

- C. S. – نعم، في السنة الثانية. في العام الماضى مثلاً، كل طلبة Daniel Mesguich حضروا ورشة عمل مع Joël Jouanneau، و طلبة Jouanneau حضروا مع Mesguich .. وذلك يسمح لهم بالاحتكاك بريبرتوارات مختلفة، بطرق عمل أخرى واختيارات جمالية أخرى. وهذا يسمح أيضًا للأساتذة بالحوار معهم، ويتبينوا الفروق الموجودة بينهم، وأن يحددوا طريقة تعليمهم بالنسبة للآخرين.

يهمنى كثيرًا إيجاد تنوع فى هذه المدرسة، دون أن أجعل من الكونسرفتوار مجموعة محاضرات متداخلة حيث يقوم الطلبة باختياراتهم وفق ميولهم. إذا كنت أتمنى أن يحتكوا بممارسات مختلفة، هذا بهدف أن أجعل منهم فنانين أحرار، أحرار فى اختيارهم وفى خلق ممارسة فنهم عن معرفة ولا أن يتحددوا بممارسة واحدة يكونون قد تعلموها. فى كلمة واحدة، أن يصبح الممثلون المتخرجون من هذه المدرسة مسئولين تمامًا عن فهنم وإن تكون لديهم القدرة على التطوّر.

- A. M. G. - هل تعتقدون أن الكونسرفتوار مدرسة متعددة التخصصات؟

- C. S. - هل توجد مدرسة ليست متعددة التخصصات؟ هل توجد مدارس "ذات نظام واحد"؟ عندما تم افتتاح حصة إنشاد فى مدرسة الغناء فى القرن الثامن عشر، كان ذلك من أجل أن يتعلم الطلبة المغنون فن الكلام وأن يمارس الطلبة الممثلون الغناء والرقص، كل تعليم بالضرورة متعدد التخصصات. يتم تفكيك فن الممثل إلى أنظمة مختلفة، وهذه الأنظمة يتم العمل بها كل واحدة لذاتها:

الصوت فى محاضرة الغناء والإلقاء، الجسد فى محاضرة الرقص، وفن Chuan _ chi _ Taï، والمبارزة والإكروبات، الخيال فى محاضرات الارتجال والقناع، إلخ.. ما تم تغييره مع السنوات، إنها الأنظمة المختلفة التى يتم تدريسها. يكون احتكاك الطلبة بأنظمة متنوعة، ولكن ليس بهدف أن نجعل من كل واحد منهم ممثلاً، راقصًا و مغنيًا. هذا عبث! يجب على الممثل أن يثرى ويعمّق ممارسته وذلك باحتكاكها بأنظمة أخرى، ومتطلبات أخرى، إن تعدد الأنظمة مسجلة أيضًا فى قلب بعض طرق التعليم. مثلاً محاضرة تاريخ المسرح

هى متعددة التخصصات حيث إنها تتناول تاريخ السيرك،فن العرائس أو الرقص فى علاقاتهم مع المسرح، وبفضل تداخل المتخصصين المختلفين الذين تتم دعوتهم للحديث عن مجال تخصصهم. وهذا يسمح للطلاب بالاحتكاك بالعديد من وجهات النظر والتقاربات.

– A. M. G. – فى الواقع، إن مفهوم تعدد التخصصات يُمكن أن يعنى أيضًا أن الطلبة يدرسون الرقص، والتعبير الصوتى، والغناء... هذا ما يحيّر.

أعتقد أن ما تغيّر فى الكونسرفتوار، هو الطريقة التى يدرس بها مثلاً الرقص، والغناء. إن تعليم هذه الأنظمة اليوم أصبح أكثر عمقًا منه من ثلاثين عامًا. يبدو لى أن ذلك يساهم فى إعداد أفضل للممثل.

– C. S. – اليوم، يُطلب من الممثل أشياء أخرى فى حياته المهنية عن ذى قبل. لم يعد يكتفى بإعداده فقط فى "إلقاء" نص ما. أحيانًا، يُمكن أن يكون هو خالق عرضه الخاص. لهذا السبب أدخلنا تخصصات جديدة فى السنة الثانية، تُدرس على هيئة دورات من خمس إلى سبع أسابيع، مما يسمح للطلبة بالاحتكاك بممارسات مختلفة. يتم تدريس الأداء المقنّع فى محاضرة أسبوعية فى السنة الأولى، ولكن تنظم ورش عمل ودورات للأداء المقنّع فى السنة الثانية والثالثة. نفس الشىء بالنسبة للارتجال، لأنه لا تُدرس نفس الأشياء فى محاضرة أسبوعية وفى دورة أو ورشة عمل. ربما لأن التعليم أصبح أكثر متعدد الأنظمة عن ذى قبل حيث إنه يطلب من الطالب اليوم صفات أكثر تنوعًا. مثلاً، قد أرغب فى تنمية تعليم فن الإكروبات، وبما أنه توجد مدرسة للسيرك، CNAC (المركز

القومى لفنون السيرك)، سنتعاون مع هذه المدرسة كما نفعل مع FEMIS أو ENSAD (المدرسة القومية العليا لفنون الديكور). ربما يكون تعدد التخصصات أيضًا هو التعاون مع مدارس أخرى.

– A. M. G. – فى رأيكم، ما الذى يمنحه للطالب تعليم متعدد التخصصات بصفة خاصة؟

– C. S. – سيسمح له بإدراك أنه يجب أن ينمى كل صفاته، ليس فقط الرأس، ليس فقط الصوت، ليس فقط وضع الجسد، ولكن مُجمل شخصيته. ويمكن أن يعطيه ذلك طرقًا لتطوير فنه بتغذيته بممارسات أخرى، وضرورات أخرى.

– A. M. G. – ألا تظنون أن ذلك يمنحه انفتاحًا أكبر؟ قدرة على ممارسة أنواع فنية كثيرة؟ توسعًا فى التعليم التقنى؟ تنمية لإبداعه؟

– C. S. – هذا ما نرجوه.

– A. M. G. – إن الكونسرفتوار يقيم علاقات مع مدارس أخرى فنية (على سبيل المثال TNS, ENSAD, FEMIS). هل تفكرون فى تعاون مع جهات أخرى؟

– C. S. – نعم، فنون السيرك وربما فن العرائس. فى العام القادم، سنقدم محاضرة عن الثقافة العامة حتى يعرف الممثلون قليلاً عن التصوير، والنحت والموسيقى والأدب.

– A. M. G. – لقد بدأ Stéphane Braunschweig إعدادًا جديدًا فى مدرسة TNS، إخراج مسرحى. وفى الكونسرفتوار تتحدثون عن "وحدة متنقلة

للإعداد ، للإخراج" (ابتدعتها Josyane Horville). ما يعنيه بالضبط هذا التعبير؟ ولماذا وضعتم هذا الإعداد فى الإعداد المستمر؟

– C. S. – لقد تصورت Josyane Horville هذا النظام فى المسرح القومى الشاب (JTN) لكى تساعد الممثلين الشبان الذين لديهم استعدادات للإخراج. لقد اقترحت عليهم ثلاث دورات : الأولى مع مخرج فرنسى، الثانية مع مخرج أجنبى والثالثة كانت دورة تقنية فى TNS لكى تعلمهم مبادىء الضوء، والصوت، والديكور، إلخ... منذ سنتين، تم ربط هذا الإعداد بالكونسرفتوار وأصبحنا مسئولين عن تنميته، ويتولى ذلك Marc Dondey الذى أصبح مسئولاً عن الوحدة المتنقلة بعد Josyane Horville.

لماذا نقول عنها "متنقلة"؟ لأن المخرجين الذين يعدون الدورات يتنقلون لإقامة دورات مختلفة. ولماذا يكون هذا الإعداد ضمن الإعداد المستمر؟ لأن المخرجين الشبان الذين يتابعون هذه الدورات يكونون فعلاً فى نشاط وعمل. ما هى المعايير التى على أساسها يتم اختيار الشخص لإعداده فى الإخراج خلال أربع أو خمس سنوات؟ Kristian Lupa يشرح أن فى بولندا، الطلبة الذين يتم اختيارهم لهذا الاعداد يكون لديهم مسبقًا إعداد جامعى فى الآداب، فى العمارة أو حتى في الطب فى بعض الحالات. كلهم لديهم إعداد ثقافى جيد. إن المعيار الذى نعتمد عليه هو أن يكو ن لدى هؤلاء الطلبة القدرة على تكوين مجموعة حول مشروع ما، إذن أن يكونوا قد نفذوا إخراجًا واحدًا أو اثنين. إن المخرج ليس فقط شخص لديه صفات ثقافية، مسرحية، ضمير جمالى للمسرح أو حتى استعدادات لأداء الكوميديا، إنه ليس مجرد تجميع للصفات، ولكن أولاً أن يكون شخصًا لديه كاريزما كافية للقيام بأنشطة حوله وتكوين فريق.

– A. M. G. – تقولون أنه لابد من القيام مسبقًا بالإخراج لمتابعة هذا الإعداد؟

– C. S. – أعتقد أن الشخص الذى يريد أن يتعلم الإخراج يجب أن يثبت أنه قادر على ذلك. ثم إن تجربتى الشخصية تقودنى إلى التفكير فى أن تبادل التعليم والممارسة العملية هى التى تسمح لمخرج أن يتطور: لابد أن يكون قد قام بتجربة حتى يعرف ماذا يريد أن يتعلم. من النادر أن يكون المخرج شابًا. يتعلم الشخص أن يطرح أسئلة على نفسه عندما يتابع الآخرين وهم يعملون ثم عندما يمر هو نفسه للممارسة. ولهذا لا أرى معنى لإعداد شخص لم يقم بالإخراج من قبل. وهذا ما تثبته مدرسة معروفة مثل Hochschule Ernst Busch فى برلين وهى تقترح على طلبتها إعدادًا فى الإخراج ضمن برامجها الدراسية. من بين هؤلاء الطلبة الذين يتابعون هذا الاعداد، بعضهم فقط يصبحون مخرجين، أما الآخرون فهم يزاولون النقد أو يصبحون مسرحيين. أرى أنها مجازفة أن نقدم إعدادًا منذ البداية.

إن أهمية إعداد مخرجين شبان فى مدرسة ممثلين، هى إتاحة فرصة لالتقاء بعضهم ببعض، والسماح لفرق جديدة أن تتكوّن. من نفس المنظو ر، أقمنا تعاونا مع ENSAD و FEMIS. إن FEMIS مدرسة يتم فيها إعداد فنيين فى كل المهن الخاصة بالسينما ولكن لا يوجد فيها ممثلون. إن التعاون مع هذه المدرسة يسمح للممثلين الشبان الالتقاء بسينمائي الغد. وقد أعددنا برنامجًا على ثلاث سنوات مع المسئولين فى FEMIS. فى العام الثالث، يشترك الطلبة فى تنفيذ أفلام قصيرة مع طلبة مخرجين وكاتبى سيناريو، ومصورين، إلخ وذلك تحت إشراف سينمائى معروف. نفس الشىء يحدث بالنسبة لمدرسة ENSAD التى تقوم بإعداد مسئولين عن الديكور.

– A. M. G. – لقد قمتم بتكوين ورش عمل جديدة. ما هى؟ وكيف يتم تنظيمها؟ ولأى هدف؟

– C. S. – لقد أدخلنا بصفة خاصة فى السنة الثانية، دورات قناع وشعر، وفن عسكرى، ومبارزة، وارتجال، وفن التهريج، وفن المسرح والإخراج، حتى يتسنى للطلبة التعرّف على أنظمة أخرى والاحتكاك بضرورات أخرى.

– A. M. G. – هل توجد ورش عمل خاصة بالغناء، والتأليف الموسيقى؟

– C. S. – توجد محاضرات فى الصوت الكلامى والصوت الغنائى وتعريف بمبادىء الموسيقى. يشترك الطلبة فى ورشة عمل للغناء متعدد الأصوات فى السنة الثانية. إننا نفكر فى عدة مشاركات مع الكونسرفتوار القومي العالى للموسيقى (CNSMDP)، وذلك سيخصص للطلبة الذين يرغبون فى تنمية أو تأكيد ممارسة العزف على آلة. ولدينا أيضًا مشروعًا لإدماج موسيقيين شبان تم إعدادهم فى كونسرفتوار الموسيقى لكى تتاح لهم فرصة الالتقاء بممثلين ومخرجين وذلك من أجل وضع موسيقى للمسرح.

– A. M. G. – هل تفكرون فى الاستعانة بأشخاص آخرين خارج تخصص المسرح؟ على سبيل المثال راقصين، مصممي رقصات، موسيقيين ويمكن أيضًا فناني عرائسي، وفناني السيرك؟

– C. S. – إن أساتذة الحركة الذين يقومون بالتدريس فى الكونسرفتوار هم راقصون ومصممو رقصات، ويُمكن لطلبة السنة الثالثة الاشتراك فى ورشة عمل

للرقص. اتمنى أيضًا أن يُمكن لشخص مثل Josef Nadj أن يدير ورشة عمل فى السنة الثالثة. و بما أن الرقص قد اقترب كثيرًا من المسرح فى السنوات الأخيرة، فإنه من الجائز أن يقترب المسرح هو أيضًا من الرقص.

– A. M. G. – هل فكرتم فى فنانى السيرك أو فنانى العرائس كعناصر خارجية؟

– C. S. – لقد قام Alexandre Del Perugia بإلقاء محاضرات فى فن الإكروبات فى الكونسرفتوار، وهو فنان وتربوى معروف.

وسنحاول التعاون مع مدرسة CNAC، ونتصور ورش عمل مشتركة مع طلبة ممثلين وطلبة سيرك. حاليًا، لدينا فى الكونسرفتوار طالبة من CNAC، تحضر الدورة، وهناك أيضًا طالب ممثل يقضى عامًا في مدرسة CNAC، فى شالون. ولا أستبعد تعاونًا مع فنانى العرائس.

– A. M. G. – لم تظنون أن تعليمًا متعدد التخصصات يُمكن أن يسمح للطلبة بالاشتراك بعد ذلك في عروض لا تنتمى بالنظام الأساسى الذى يتم تدريسه وهو المسرح؟

– C. S. – يحدث أن يوجد طالب بدأ فى دراسة المسرح أن يغيّر مساره ويتجه إلى الموسيقى أو الغناء، ولكن هذا استثناء. لا يوجد معنى للتعليم متعدد التخصصات الا لتوسيع مواهب الممثل. ولو أن هذين النظامين يقتبسان من بعضهما البعض، فإن الرقص والمسرح لن يختلطان أبدًا. فى الموسيقى، على

مستوى معين، كل العازفين على آلات مختلفة يتعلمون الهارمونى ولكن ليس ليصبحوا فى آن واحد مَهَرة ومؤلفى موسيقى. إن الفنون المختلفة، حتى لو أثرت بعضها البعض، يجب أن تجوّد فى تخصصها ولا تخلط الممارسات.

– A. M. G. – من وجهة نظركم، هل يتبع التعلّم متعدد التخصصات التطوّر العام للعروض أو يكون فى صالحة؟

– C. S. – الاثنان. حيث إن ممارسة الفن المسرحى قد تغيرت، فإن التعليم كان لابد له أن ينفتح على أنظمة أخرى، مما سيكون له مردود بالتأكيد على تطوّر المسرح.

– A. M. G. – هل تعتقدون فعلاً أنه من الممكن إعداد فنانين متعددى التخصصات بالكامل؟ وهل هذا مرجوًا؟

– C. S. – لا، سيصبح الشخص أفضل دائمًا فى نظام عن الآخر. الشخص الذى يلتحق بمدرسة للسيرك بعد نجاحه فى مسابقة، ويقضى فى دراسته أربع سنوات، سيكون دائمًا أفضل فى هذا المجال عن شخص يكون قد تعلّم فى مدرسة تمثيل.

– A. M. G. – ما رأيكم فى "التهجين"، وفى "الخلط" فيما يخص الفنون، طبقًا للمصطلحات الحالية؟ ألا يمثل ذلك تهديدًا لانهيار الحدود، والخصائص لكل نظام؟

– C. S. – فى الوقت الحالى، هى لا تنهار، بل تثرى من هذه الفرق. إن ذلك يثرى الرقص، ويثرى المسرح. إن هاتين الممارستين الفنيتين لم تختلطا بل كل فن منهما يتميز عن الآخر، ولكنهما تجددتا. لقد حدث ثراء متبادل.

يوليو ٢٠٠٣

الاعداد فى المدرسة العليا للفن المسرحى فى المسرح القومى باستراسبورج

Corine Pencenat

بدأت الدراسة عندما كان يتم تغيير فى الاتجاهات فى مدرسة TNS. ولكن خلال فترة رئاسة Jean - Louis Martinelli، تمت بعض التجارب وبعض المحاضرات فى اتجاه الإعداد متعدد التخصصات للممثل. لقد اخترنا أن يكون البحث على شكل مقابلات مع مديرة الدراسات، Dominique Lecoyer، التى مازالت تقوم بوظيفتها مع المدير الجديد لمدرسة Stéphane TNS (Braunschweig تولى مسئوليات وظيفته فى أول يوليو ٢٠٠٠)، ومع Marc Proul ، المسئول عن الإعداد الجسدى فى مدرسة TNS. نستعرض مجموعة تجارب تمت مع المركز القومى لفنون السيرك الفترة التى كان فيها yean - Louis Martinelli يدير المسرح والمدرسة فى TNS، ثم ننهى بمقابلة مع .S Braunschweig، حيث تم سؤاله عن اختياراته القادمة وعن وجهة نظره تجاه تعدد التخصصات.

المدرسة.

تمت آخر دراسة عن إعداد الممثل فى TNS التى قام بإعدادها معمل الأبحاث عن فنون العرض فى CNRS فى عام ١٩٨١ [1]. وإذا كانت المدرسة

(١) Jeanne - Marie Bourdet: المدرسة القومية العليا للفن المسرحى فى استراسبورج "من العلم إلى الإبداع"، فى إعداد الممثل - دراسات - تجميع وتقديم Anne - Marie Gourdon، باريس، CNRS، مجموعة فنون العرض/ طرق الإبداع المسرحى، مجلد ٩، عام ١٩٨١ ، ص ١٩٥ إلى ص ٢١٥ .

حتى يوليو ٢٠٠٠، مقسمة إلى ثلاثة أقسام، الأداء، إدارة المسرح، السينوغرافيا/ التى أخذت مكان الديكور، فإن عددًا من النقاط قد تغيرت منذ هذا الظهور، لقد قررنا مع Dominique Lecoyer أن نتخذ عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ كمثال حتى نقدم هذه التطورات. لقد أدركنا هبوط عدد الأساتذة بالنسبة للثمانينيات، الدائمين إلى النصف. الكوتة للأستاتذة الدائمين لقسم الأداء قد هبط من ستة إلى ثلاثة أساتذة. وأن المحاضرات التى يحضرها طلاب الثلاث أقسام، لفن المسرح والتاريخ الاجتماعى للمسرح، ليست بصفة دائمة بل على العكس، تم استكمال الفريق الدائم المحدود بأساتذة على وضع مؤقت.

يتم الإعداد دائمًا على مدار ثلاث سنوات. وتنظِّم مسابقة لقبول الطلبة الجدد كل سنتين، بحيث يكون هناك دائمًا دفعتان تتلقيان إعدادًا فى المدرسة. تتم المسابقة على مرحلتين: شهر استماع للدورة الأولى وأربعة أيام للدورة الاختيارية التى تتيح التعرف على عمل المقبولين مع أساتذة المدرسة. يتم اختيار أربعين متقدمًا بعد الاختبار الأول ويصل عدد الدفعة الجديدة إلى اثنى عشر طالبًا.

حتى عام ٢٠٠٠، كانت السنة الأولى تولى أولوية للمحاضرات والدورات المحددة لكل قسم. كانت هذه المحاضرات صباحية، وكذلك محاضرات تاريخ المسرح، والفلسفة وتاريخ الفن، وهى محاضرات مخصصة لطلاب كل الأقسام. العمل فى الورش كان يتم فى فترات بعد الظهيرة.

بدءًا من العام الثانى، بالإضافة إلى المحاضرات المنتظمة، كان مختلف الطلبة الذين يتلقون إعدادًا خاصًا بكل قسم يجتمعون حول أستاذ زائر (مخرج، ممثل، كاتب) فى ورش مدتها من ستة إلى ثمانة أسابيع، وكان الأستاذ يقوم بتحضير

مشروع محدّد مع المجموعة. فى نهاية هذه الدورات، كان يُقدم عرضًا أمام فريق TNS، ولكن وأحيانًا أمام جمهور خارجى. كان العام الأخير مخصصًا للانفتاح على العالم المهنى. كان J. L. Martinelli قد أدخل تجربة سينمائية لكل الطلبة، وكذلك عروضًا عامة لعرض، خلال مناسبات مثل مهرجان Avignon أو مهرجان Hérisson.

ونشير إلى المقابلة التالية مع D. Lecoyer والتى هى حصيلة السنوات التى مرت تحت إدارة Jean - Louis Martinelli، ودارت حول الإعداد متعدد الأنظمة للممثل. المهم أن نرى كيف استطاعت هذه المسألة أن تُسجل فى واقع تشغيل المدرسة.

مقابلة مع *Dominique Lecoyer*.

Dominique Lecoyer حاصلة على درجة ماجستير فى الفنون الجميلة من جامعة Lille III. هى مشاهدة مستديمة لعروض المسرح أثناء السنوات الأربعة التى عملت فيها فى وكالات الاتصال كمحررة، ثم قامت بالعمل كسكرتير عام فى Salamandre فى مسرح المنطقة الغربية Pas - de - Calais تحت إشراف Gildas Bourdet و André Guittier (١٩٨٧ - ١٩٩٠) فى منطقة Nanterre تحت إشراف J. P.Vincent (١٩٩٠ - ١٩٩٤). ثم طلب منها J. L. Martinelli أن تعمل فى مدرسة TNS فى وظيفة مشرفة على الدراسات.

– ما الذى قادك إلى وظيفة مديرة الدراسة فى مدرسة TNS؟

– Lecoyer – فى المشروع الذى تقدّم به J. L. Martinelli للمدرسة، أعاد تحديد وظيفة مدير الدراسات وركّز على وظيفة تنسيق الدراسات لضمان مرور

المعلومات، وتنسيق أماكن العمل، على تسهيل علاقة الطلبة بالمجال المهنى، وتنظيم النصائح التربوية، على ادارة ميزانية أنشطة المدرسة. كل هذه المهام كانت تتفق تمامًا مع مشوارى المهنى السابق، مع فرصة إضافية للعمل فى إعداد مهنيين مستقلين. إن فكرة العمل فى TNS، وبصفة خاصة فى مدرسته العريقة، وفرصة الوصول إلى بداية مغامرة فى المسرح مع فريق جديد لإدارة مجتمع فى عام ١٩٩٥ حول J. - L. Martinelli ، كل ذلك زاد من حماسى مباشرة. ولقد كنت قد تابعت عروضه الأخيرة، وخصوصًا عرض الكنسية L'Eglise للكاتب Céline، الذى كان قد أنتجها بالاشتراك مع مسرح Amandiers حيث كنت أعمل.

إن المديرين السابقين للدراسات (Claude Petit - Pierre Alain Knapp, Catlherine Delattre) كانت مسئوليتهم تربوية فى المقام الأول. كانوا مسئولين عن التعليم، خصوصًا لقسم الأداء، مع القيام بوظيفة إدارة مجمل الأنشطة فى المدرسة بالاتصال المباشر مع مدير TNS. كان يوجد إدراى محدّد فى المدرسة يعمل بجانب Catherine Delattre تحت إشراف Jean - marie Villégier. فى هذا التنظيم الجديد، الذى أعدّه J.'L . Martinelli ليصبح أكثر اتصالا بتشغيل المسرح، ثم إلغاء وظيفة الإدارى المحدد في المدرسة وتولى قسم الأداء الوظيفة التربوية عن طريق مسئولين عن القسم الذين تم تغييرهم خلال ست سنوات فى البداية، ممثلين، (Jean - François Perier - Laurence Roy) ثم أساتذة دائمين فى المدرسة (Marc Proulx من ١٩٩٦ إلى ١٩٩٧، و Etienne Pommeret من عام ١٩٩٨ إلى عام ٢٠٠٠).

- كيف كان تعريف التربية فى المدرسة؟

– Lecoyer – ممكن الرجوع إلى وثيقة التعليم التى نشرها J. L. Martinelli فى Séquence[٢] والتى تعرّف بالتحديد أهم توجهاته لمدرسة TNS. نجد في الوثيقة خصوصا مسألة حماية المسارات الفردية داخل مجموعة، وتشجيع الصلات فى الحياة المسرحية، وإطالة ممارسة ورش العمل التى تجمع أقسام مختلفة، تنفيذ أفلام سينمائية فى السنة الثالثة.

"التفكير فى منهج إعداد، التساؤل عن النقل، ذلك يعنى الوصول إلى الأهم، يعنى أنه من الممكن اقتراح مشروع حياة فى الفن للطلبة الشبان. التفكير فى هذا المكان للاكتشافات يتطلب اقتراح "طوبائيات حقيقية" (...) يجب على المسرح أن يمنع المدرسة أن تكون فقط مدرسة ولكن (...) أن تفكر كمدرسة مهنية، وبالتالى كمسرح"[٣].

كانت التربية تتحدد فى مجاميع فنية أو فى اجتماعات تربوية التى ضمت فى البداية ممثلين من الفرقة، أعضاء من الفريق الفنى، طلبة قدامى للمدرسة. لقد كان J. L. Martinelli نشيطًا للغاية فى انفتاح المدرسة على الحياة المهنية، ليس فقط فيما يخص الأداء المسرحى ولكن أيضًا الكتابة، الإذاعة، السينما. لقد قام أيضًا بانفتاح المدرسة على أوروبا وذلك عن طريق إيجاد تقارب مع المدارس الأجنبية (موسكو، برشلونة، بودابست، ميونخ، ميلانو) وذلك بفضل أن مدرسة TNS كانت قد أصبحت عضوًا في اتحاد مسارح أوروبا.

---

(٢) Séquence 1 – مدينة استراسبورج، TNS، ١٩٩٤ .

(٣) Séquence 1 ، صفحة ٩ .

– هل حضر الطلبة المجلس التربوى؟

– Lecoyer – لا. كانت هذه الاجتماعات تضم كل الأساتذة و المهنيين المعنيين بالفصل الدراسى السابق للاجتماع، وكان المطلوب تقديم تقرير تربوى عن كل طالب. وبعد ذلك كان يتم إعداد تقرير ملخص عن كل طالب من جانب الأستاذ المسئول عنه، ومدير الدراسات.

– هل كان هناك اهتمام لتنمية إعداد متعدد التخصصات؟

– Lecoyer – إن تعدد التخصصات موجود فعلاً عن طريق أقسام الأداء المختلفة، وأقسام السينوغرافيا وأقسام إدارة مسرح فى داخل نفس الدفعة الطلابية. وهذا يميّز هذه المدرسة منذ إنشائها فى عام ١٩٥٤ . هذا الوضع الخاص يفتح مجالاً يسمح بالتقارب خارج الوقت المخصص للورش المشتركة، فمثلاً يمكن لطالب يدرس السينوغرافيا أو طالب يدرس عمل ريجسير أن يتلقى تعلّمًا لآلة موسيقية، ويمكن لطالب ممثل أن يحضر تدريبًا فى الضوء مع طلبة يدرسون السينوغرافيا وطلبة يدرسون عمل ريجسير. يمكن للمسارات أن تحدد وفق اتجاه كل طالب خصوصًا فى السنة الثانية والسنة الثالثة.

ومن جهة أخرى، فإن من أهم ما يميز هذه المدرسة أيضًا منذ وقت طويل هو الانفتاح على أنظمة تكميلية لأداء الممثل، خصوصًا بوجود الأستاذ Fernand Simon(٤) الذى يقوم بتدريس فن Taï - chï رمى الرُمح، ومؤخرًا النفير. لقد قام باعداد، لأكثر من ثلاثين عامًا، أجيال من الممثلين تأثروا إلى حد كبير بالكاريزما

---

(٤) Fernand Simon خريج مدرسة فنون الديكور باستراسبورج. انضم إلى TNS فى ١٩٦٤ .

التى يتميز بها. وكما يحدث غالبًا فى مجال الاعداد، الشخصى وليس فقط وظيفته، هو الأهم. لقد حاولنا أن نملأ الفراغ الذى سيسببه خروج F. Simon إلى المعاش وذلك بضم M. Proulx إلى الفريق الدائم فى عام ١٩٩٥ كانت سنوات ثرية جدًا بالنسبة للطالبة الممثلين للمجموعة ٣٠ و ٣١ (٥) التى حظيت بتعليم F. Simon و M. Proulx ولقد استمر F. Simon فى المدرسة حتى ديسمبر عام ١٩٩٩ .

هناك مظهر آخر خاص بتعدد التخصصات ظهر فى العلاقات التى استطعنا إيجادها مع مدارس أخرى مثل المركز القومى لفنون السيرك أو كونسرفتوار الموسيقى فى مدينة استراسبورج أن هذه التقابلات داخل المدرسة وبين المدارس المختلفة تسمح للطلبة بانفتاحات فنية حقيقية.

– هل كانت توجد علاقات عمل بين الأساتذة؟ اتفاقات أو اشتراك بقدرات مختلفة حول مشروع محدد؟

– Lecoyer – إن دورى هو أن أعمل لوصول المعلومة، وأن يعرف كل شخص عمل الآخرين. فى يوم واحد، يعمل الطالب الممثل عادة مع ثلاثة أو أربعة أساتذة مختلفين: تاريخ المسرح فى الصباح، التمرين على آلة موسيقية أو غناء ظهرًا، تمثيل نص بعد الظهر، وتحضير قراءة فى المساء...

---

(٥) إن الانتماء إلى المجموعة مفهوم لدى الطلبجة قوى جدًا خلال السنوات الثلاثة فى مدرسة TNS وأيضًا أثناء الحياة المهنية. فى كل موسم، يتعايش نحو أربعين طالب، منتمين إلى أقسام مختلفة، ويتم تقسيمهم إلى مجموعتين وعندما تخرج مجموعة، تدخل مجموعة جديدة.

فلنأخذ مثالين محددين. الأول يظهر كيفية الانتقال بين المواد والتى يتولاها الطالب بنفسه والذى يستكمل عمل أستاذ وذلك بطرح أسئلة متصلة بأنشطة أخرى أثناء اليوم. أثناء الورشة التى كان يديرها Jean - Louis Hourdin مع المجموعة ٣٢ فى يناير – فبراير عام ٢٠٠٠ بدءًا من هرجات العصور الوسطى، ارتبطت كثير من الدروس عضويًا بعمل الورشة: اهتمت محاضرة تاريخ المسرح التى كانت Ginette Herry مسئولة عنه بهذه الحقبة الزمنية. وقادت Ariane Lorentz، أستاذة آلة الأكرديون، توليفة، قام بتنظيمها Philippe Geiss من أجل تكوين جوقة بوّاقين مرتبطة بالورشة. وقامت كل من Françoise Rondeleux، استاذة الغناء Stéphanie Delva، معيدة، بتحضير مقطوعات غنائية لـ Georges Brassens فى نفس الاتجاه. وقام Marc Proulx، أستاذ الأداء المقنّع، بتوجيه نصائح إلى إحدى طالباته فى مجال مشاهد الأداء المقنّع، داخل إحدى الهرجات. أن ممارسة الطلاب بأنفسهم فيما تقدمه المدرسة من فرص ثمينة هو الذى يؤهلهم فنيًا على أحسن وجه. ذلك يعتبر ضروره محددة للمشروع الفنى الذى توجهوا إليه.

وهذا مثال آخر: Françoise Lebrun، المسئولة عن عمل شرح وقراءة نصوص Marc Proulx, Françoise Rondeleux، هم أعضاء فى المجلس التربوى فى عام ١٩٩٥، كانوا قد اشتركوا فى اختيار الطلبة الممثلين فى المجموعة ٣٠، وقد بدأوا اعداد المجموعة بمسار بين المواد الثلاثة (نص، غناء، أداء مقنّع) خلال ثلاثة أسابيع، لم يكن يكتفى كل واحد منهم برؤية ما يحدث لدى الآخر، ولكنه كان يشترك فى العمل. كان الغرض هو إحداث تقابل بين الأنظمة من أجل خلق ديناميكية فعالة، جسدية وذهنية، وقد سمح هذا التنظيم منذ بداية المحاضرات بربط الممارسات، وكذلك خلق تجانس فى التعلّم بالنسبة للطلبة وللأساتذة.

إن ورشة السنة الثالثة، "موليير – تسلية" لنفس المجموعة قد قامت بادارتها Françoise Lebrun بعد مرحلة أولى من البحث والمونتاج لنصوص والتى تمت فى منتصف السنة الثانية (إبريل ١٩٩٧) وقام بتسجيله سينمائيًا Claude Thiébaut . من ٢٤ نوفمبر إلى ١٣ ديسمبر عام ١٩٩٨، تطورّت هذه المرحلة الأولى لتصبح ورشة عمل، تضم طلبة سينوغرافيا وطلبة ريجسير، والتى تم تقديمها للجمهور فى استوديو Kablé[٦] من أجل هذه المناسبة، استعانت Françoise Lebrun بـ F. Rondeleux و M. Proulx لعمل متصل بالنصوص. كانت هذه العملية لحظة هامة بالنسبة للطلبة. ولكن ظهر أن التجربة دقيقة إلى حدّ ما لتنفيذها بين مختلف المشتركين. كان الغرض، من جهة، تجنب عدم اتزان بين المواد المقترحة ومن جهة أخري، أن يشعر الطلبة بارتياح بصورة كافية للقيام بطرق تعبير مختلفة فى آن واحد، دون أن يكون ذلك على حساب المعنى الفنى للاجمال بالعرض.

– لقد قام بعض المشتركين أو الأساتذة بتنمية أنشطة ما بين المدارس هل كان لدى Etienne Pommeret تعاونه مع Georges Aperghis (١٩٩٨)[٧]، وتعاون Michel Cerda مع CNAC ودعوتهم فى TNS (٢٠٠٠)[٨]، وأيضًا

(٦) قاعة استوديو Kablé افتتحها والتى J. L. Martinelli هى امتداد لأبنية مدرسة TNS فى خارج المسرح، وكانت مخصصة لتقديم الأبحاث والورش وعروض ذات ميزانية صغيرة.

(٧) بدأ التعاون بين TNS وكونسرفتوار الموسيقى فى سبتمبر/ أكتوبر عام ١٩٩٧، وأدى إلى تقديم عرض Résistances / Ritournelles فى إطار مهرجان Musica فى نفس العام. واستمر العرض عام ١٩٩٨ فى مدرسة TNS.

(٨) عمل M. cedra اسبوعين مع طلبة مدرسة CNA وطلبة مدرسة TNS باستراسبورج.

Mayor(٢٠٠٠) اهتمامات فنية خاصة لتنمية تبادل مع الكونسرفتوار الموسيقى أو مع CNAC ؟ ولماذا تمّ استدعاؤهم؟

– Lecoyer – نعم أعتقد أنه بالنسبة لكل واحد منهم، حدّد المشروع الفنى رغبتهم فى ضم طلبة من مدارس مختلفة.

كان G. Aperghis يعرف جيدًا مدرسة TNS، وكان يقيم فى الكونسرفتوار القومى بمنطقة استراسبورج. كان قد أدار ورشة فى TNS انتهت بتقديم عرض. هذه الورشة الجديدة قد جمعت سبعين طالبًا تقريبًا من المدرستين، وأعيد العرض خلال الموسم ١٩٩٧ / ١٩٩٨، وتم تقديمه فى سبتمبر عام ١٩٩٨ فى مدرسة TNS فى إطار مهرجان الموسيقى المعاصر Musica. لقد تم تكوين هذا العرض بدءًا من مقطوعات ونصوص كتبها G. Aperghis، وقام بالأداء موسيقيو الكونسرفتوار وممثلون من المجموعة ٣١ من مدرسة TNS التى كان يديرها Etienne Pommeret، المسئول عنهم تربويًا. كان الأمر بالنسبة لـ G. Aperghis هو خلق "آلة" لإنتاج الأداء بين الموسيقيين والممثلين، صور وموسيقى، أصوات نبيلة وأصداء غليظة.

كان Michel Cerda، له صلات بمدرسة CNAC و مدرسة TNS، وكان قادرًا على إيجاد أرضية التقاء بين فنانى السيرك والممثلين. عمل طلبة المجموعة ٣٣ فى البداية وحدهم معه على نصوص Serge Valletti، ثم انضم إليهم طلبة من مدرسة CNAC لمدة عشرة أيام، كان العمل فى الصباح مخصصًا "لأعمال مفاجأة" مرتبطة بالكتابة (تكوين رواية – صورة، البحث عن أشياء خارج المدرسة، التقدم أمام كاميرا فى أقل من دقيقتين، تنفيذ فيلم قصير فى ساعتين) وبفن السيرك. كانت فترات بعد الظهيرة مخصصة لعمل ورشة لمجموعات من

خمس طلبة، مكونة من ممثلين وفنانى سيرك بدءًا من كراسة مشتركة للمهمات. كان على كل مجموعة تأليف قطعة صغيرة مدتها خمسة عشر دقيقة، على أن تقدم يوم ١٢ يوليو عام ٢٠٠٠، بهذا الهدف، كان عليهم اختيار مكان فى المسرح، إكسسوارات (كراسى، خيط، ألواح تحميل، أغطية) ونص لأديب مسرحى معاصر (Eugéne Durif, Serge Valletti, Nölle Renaud, Philippe Minyana) كان يقترحه Michel Cerda.

كانت Laurence Mayor قد نفّذت مشروعًا مسرحيًا مأخوذًا من ثلاثية "Chemin de Damas" Strindberg. كان عملها يركّز على مداخلة سيركية لشخصية المجهول وعلى مساحة أداء دائرية. فى إبريل عام ١٩٩٩، نظمت تدريب لمدة خمسة عشر يومًا فى مدرسة CNAC يضم طلبة ممثلين من المجموعة ٣٢ وطلبة من مدرسة CNAC، وكان الغرض هو توصيلهم إلى أرضية أداء غير نفسى حول هذا النص. وفى خط موازى لذلك، استطاع طلبتنا الممثلون ممارسة الألعاب البهلوانية (الحبل) الخيط، والترومبولين، والترابيز فى مدرسة CNAC وذلك بمصاحبة فنانى السيرك الشبان. الصلة بين مجموعتى الطلبة كانت قوية لدرجة أن نفس الطلبة قد تقابلوا سويًا فى مدرسة CNAC مع Marc Proulx و Eric Houzelot من ٢٠ إلى ٣١ مارس عام ٢٠٠٠ . وبعد ذلك، استمر العمل على عرض "Le Chemin de Damas" فى TNS مع طلبة المجموعة ٣٢ فقط، من ٢ مايو إلى ٣ يونيو عام ٢٠٠٠ .

هذه المقابلات فى العمل، عندما يحالفها الحظ لتمتد على عدة مواسم، تسمح بالاستفادة من التكامل فى الممارسات دون أن تضيّع خصائص كل منها، بل بالعكس هى تؤكد عليها فى إطار نفس التحدى الفنى. إن الروابط تتشابك بكل ثقة، وتبرز المواهب خلال هذه الأوقات المشتركة، ونتمنى تواجد فنانين على نفس

الخشبة آتين من هاتين المجموعتين اللتين اختارت كل واحدة منهما الأخرى ولهما الرغبة أن ينفذوا مشروعات سويًا، مع تأليف أشكال مسرحية جديدة. إن أفكر فى مسرح Radeau لـ François Tanguy، وفيما كان عليه مسرح Eric Da Silva، وفى عرض "صرخ الحرباء "Le Cri du Caméléon، الذى نفذه Josef Nadj مع دفعة طلبة خريجي مدرسة CNAC، وفى بعض عروض G. Aperghis أو Heiner Goebbels. إنها كلها بالنسبة لى خطوات تقع بين الفنون التشكيلية والموسيقى والسيرك والمسرح والرقص.

– هل كان لدى المدرسة الرغبة فى تشجيع إمكانية مسرح من هذا النمط؟

– Lecoyer – إن الفكرة الطموحة للمدرسة هى إعداد جيل ممثلين، وريجسيرات وسينوغرافيون سوف يشتركون فى الإبداع بعد ذلك، بخطى شخصية، دون أن تفرض عليهم أمثلة يسيرون وراءها. لقد مضى وقت التعلّم والنضوج الذى يقود الطلبة إلى الاحتكاك بممارسات مختلفة، إن الطرق تصبح فردية أو تتحدد بالنسبة لمجموعة يختار أعضاؤها بعضهم البعض. إن المسرح القومى الشاب[٩]، يقدم فرصة لذين يرغبون، والذين لديهم مشروع مهم، وأن تمتد المبادرات الشخصية بواسطة ماكينات عروض. بعض قدامى الخريجين، مثل Jean - yves Ruf وفرقتة "Le chat Borgne"، وكانوا ضمن المجموعة ٢٩، كانوا قد نفذوا عروضًا حساسة وظريفة لا يكون فيها النص بالضرورة فى

(٩) المسرح القومى الشاب جمعية (قانون ١٩٠١) مدعّمة من وزارة الثقافة والاتصال. يمكن أن يشترك فى تمويل مرتبات الفنانين فى JTN الذين تم تعيينهم بعد بحث. هذه المساندة المالية يمكن أن تمنح لكل المهنيين العاملين فى الفن المسرحى. مخرجو مسرح، سيرك، ومصممو رقص.

المركز. يجب أن نترك للزمن الوقت ليعمل لكى نرى ظهور مقترحات قوية وشخصية.

- كيف يتم الاتفاق على التبادلات بين المدارس؟ وعلى أى معايير؟

- Lecoyer - من المهم أن تكون المدرسة التى يتم معها التبادل تمثل شىء تكميلى عما يوجد فى مدرسة TNS وأن يتيح ذلك أرضية اكتشاف متبادلة.

- لقد تم تبادل بين مدرسة مسرح الفن فى موسكو والمجموعة ٢٩ (١٩٩٥) وبين أكاديمية ميونخ والمجموعة ٣٢ (١٩٩٨). مع أخذ فى الاعتبار أنه كانت توجد مشكلات لغة، هل أدت هذه التبادلات إلى عمل أكثر توجيهًا نحو الجسد، الرقص، القناع؟ هل كان هذا التبادل ثريًا من وجهة نظر تعدد الأنظمة.

- Lecoyer - عندما تمت مقابلات مع المدارس الدولية، حدثت التبادلات الأكثر ثراء خلال جلسات عمل مشترك في الرقص، الاكروبات، الأداء المقنع، الموسيقى... تسمح هذه الأنظمة بتقارب مباشر بين الطلبة الذين يعملون سويًا ومشاركة مباشرة للذين يتابعون عمل الآخرين دون حدود اللغة. إن الثراء المتبادل الذى ينتج عن ذلك ينبع من اكتشاف ممارسات مختلفة، وتكميلية تسمح لهم بتحديد نسبة تجاربهم الخاصة. لابد من مرور فترة تبادلات طويلة بصورة كافية لتخطى أول مرحلة من اكتشاف الآخر والدخول فى المادة نفسها لاقتراح فنى.

- عندما نقرأ ما تم من أنشطة فى السنوات السابقة، ندرك أن المقبولين كانوا قد مروا بالثلاث سنوات الدراسية. بالنسبة للمجموعة ٣٠: Eric Lacascade (مخرج)، Françoise Lebrun، و Enzo Cormann (كاتب). بالنسبة

للمجموعة ٣١: Françoise Bette (ممثلة)، Etienne Pommeret، هل كان ذلك نتيجة إدارة تربوية؟

– Lecoyer – هذه الرغبة فى إشراك نفس المشتركين من سنة إلى أخرى لنفس المجموعة يتفق مع رغبة تربوية لتعميق التعلّم، وذلك بمتابعة مسار فنى. هذا النظام المتبّع على فترة أكثر طولاً تتيح إمكانية للطلبة والأساتذة بالمرور بالتجربة الخاصة بالزمالة، كما يمكن أن تعيشها فرقة دائمة مع مخرج مثلاً. وذلك يوجد ثوابت مستقرة فى مدرسة ترى دخول المسرح اقتراحات فنية متنوعة للغاية، مع تجنب إغراءات مشتركة.

– بين السنة الأولى والسنة الثانية للمجموعة ٣٢، يبدو أنه توجد تشابهات بين الدورات المقامة مع مدرسة CNAC ومدرسة TNS والتى نظمها Laurence Mayor ، الدورة التى أدارها Eric Houzelot و Marc Proulx فى CNAC مع طلبة TNS، وتدخل Jean - Louis Hourdin على المسرحيات الهزلية والمهرجات فى القرون الوسطى. إن السيرك وعروض المسرحيات الهزلية من القرون الوسطى يظهرون مساحة أخرى لعمل مختلف عن مجرد شرح النص، هل كان ذلك ضمن مشروع تربوى؟ وهل يكون لذلك نتائج على مستوى الإعداد؟

– Lecoyer – بالفعل إنه من حسن الصدف أن يكون L. Mayor و J. L. Hourdin و وهما طلبة قدامى للمدرسة(١٠)، قد دخلا مع نفس مجموعة الطلبة.

---

(١٠) L. Mayor كان ضمن المجموعة ١٥ . و Jean - Louis Hourdin ضمن المجموعة.

إن أعرف أنه يوجد إعداد لفن القناع فى المدرسة منذ عام ١٩٥٧، منذ ما كان Pierré Lefévre مسئولاً عن الدراسات، ثم Glaude Petipierre من ١٩٧٣ إلى عام ١٩٨٣ إن صدى كل ذلك قد وصل إلى الطلبة.

– لقد تلقت المجموعة ٣٣ إعدادًا اشتمل على دورة عن الكباريه فى الثلاثينات وكان يديرها Marie - christine Orry و Jean - Marie Hummel، ودورة عن الرقص مع Francis Viet، ثم اسبوعان مع Michel Cerda حيث كان يتقابل طلبة من CNAC و TNS فى استرسبورج. إن الكبارية والرقص والسيرك هم جميعًا معطيات أخرى تخص مجرد شرح نص. هل كان ذلك نتيجة توافر ظروف أو اختيار واعى؟

– Lecoyer – هنا أيضًا، لا يجب أن نري ذلك كرغبة حرّة فى وجود ارتباط. ومع ذلك، فإن الانفتاح على مجالات أخرى سجلت غير النص كان فعلاً مسجلا بالكامل فى المشروع التربوى. وأكثر من ذلك، كل مشترك يبنى مشروعه وفقًا لورش أخرى ومع التبادل مع الطلبة. فلنأخذ مثال الكبارية الذى نظمة Marie - christine Orry [11] لممثلى المجموعة ٣٣ فى مارس عام ٢٠٠٠ التى استمرت أربعة أسابيع والتى قدمناها فى CNAC فى ٣٠ مارس. إن ريبرتوار الأغنيات التى أختارتها (Jean Nohain, Mireille, Charles Trenet ...) بدا خفيفًا فى البداية، وغير منتظر بالنسبة للبعض بالنسبة إلى الفكرة التى لديهم عما يتم تعلمه فى مدرسة للمسرح مثل مدرسة TNS. ولكن رويدًا رويدًا، ظهر أن التمرين

---

(١١) M. - C. Orry خريجة مدرسة TNS فى المجموعة ٣٣ . واشتركت فى التمثيل فى بعض العروض الخاصة بـ G. Aperghis وهى حاليًا تعمل في الفرقة الدائمة لـ Stéphane Braunschweig.

ضرورى علي مستوى الدقة الحركية وعلى مستوى الأداء، حيث أن الغرض ليس فقط الغناء بطبيعية وسهولة، ولكن أيضًا تخطى هذه المشكلة لأداء النصوص. وقد تدخل Jean - Marie Hummel بنفسه، وساعد أيضًا كثيرًا الطلبة عن طريق العزف على البيانو. كان Francis Viet مصممًا للرقص وعضوًا فى فرقة Pina Bausch. وكان يدير دورة عن الرقص موازية للورشة. لقد اختار أن يعمل في الحركة وحركات محددة حتى يؤسس روابط بين عمله واحتياجات هذه الورشة. وفى النهاية، قدمنا كبارية M. - ch. Orry فى مدرسة CNAC من أجل M. Cerde وفنانى السيرك الذين كانوا سيعملون مع مدرسة TNS فى يوليو عام ٢٠٠٠ فى استرسبورج. أظن أن العمل المقبل الذى تمّ فى TNS قد نبع من المقابلة الأولى فى مارس.

- كيف اختار المشتركون الخارجيون داخل المدرسة صفات محددة، هل تم هذا الاختيار من أجل هدف تربوى محدد؟

- Lecoyer – إن المشتركين الذى أتوا بالكثير للطلبة هم الذين جمعوا بين الصفات التربوية والفنية.

- هل هناك روابط بين الدورات المحددة والورش التى تؤكد على الدقة فى الإعداد؟ بين المشتركين الخارجيين وأساتذة المدرسة؟

- Lecoyer – يُمكن للأساتذة المنتظمين أن يحضروا فى أى وقت دورات العمل التى يديرها المشتركون المنتسبين. توجد أحيانًا تشابهات تسمح فعلاً بإيجاد روابط طبيعية ومرجوة من الجهتين. لقد تم رصد أصداء محتويات فى بداية البرنامج حتى يستطيع كل واحد أن يستفيد يستطيع الطلبة عمومًا أن يخلقوا صلات، بين محاضرات الصباح مع أستاتذة منتظمين وتداخلات فترة

بعد الظهيرة فى ورش طويلة. سواء في مجال الثقافة العامة أو الممارسة الموسيقية، والصوتية والجسدية هذا يتطلب أن يكونوا على درجة من النضج. ويكون الأستاذ المسئول موجودًا لمساعدتهم فى إيجاد تطابقات. إن الأمثل هو مزج هذه التداخلات التى حددتها المدرسة أثناء المقابلات مع فريق فنى مشترك فى المشروع عن طريق الأستاذ المسئول عن الورشة (مؤلف مسرح، مصمم رقصات، موسيقى، مسئول اضاءة).

– فيما يخص تقييم الطلبة، ما هى أهمية الفنون الأخرى بالنسبة للنظام الأساسى؟

– Lecoyer – إن الأداء يبقى أساس العمل على ثلاث سنوات دراسية فى كل المجالات التى يمكن أن يعبر فيها عن نفسه. إن التصرف فى العمل، التقدم والمشكلات يمكن رصدها فى مختلف المواد المدروسة. يبرز العمل الصوتى أو الأداء المقنّع نفس العوائق التى يمكن رصدها فى شرح النصوص. ولكن يمكن تخطيها بعد عمل مستمر وصعب.

– فى رأيكم، هل هناك ضرورة لإعداد متعدد الأنظمة بالنسبة لممثلى اليوم؟ وهل هذا مرجو؟ وهل يمكن تنفيذه؟

– من الأفضل توجيه هذا السؤال إلى المخرجين الذين يقودون ممثلين والذين يهتمون بإعدادهم فى السنوات الثلاث، هناك اختيارات ضرورية لأن وقت الدراسة يعتبر قصيرًا. يبدو لى أن ثراء المدرسة يمر بانفتاح فى كل المواد التى تغذى شخصية الممثل.

ديسمبر ٢٠٠٠

يسمح نتاج هذه المقابلة برصد أوجه التشابه التى ظهرت فى كثير من الأحيان نتيجة "تكاتف سعيد للظروف"، أكثر من كونه مشروع تربوى محدد جدًا. ولكن معرفة الامساك بالفرص هى أيضًا دليل مرونة تشغيل المدرسة.

إن التقارب بين TNS و CNAC قد نشأ من ارادات مؤسسية بالاتفاق مع أجواء العصر (لقد تميزت العشر سنوات الأخيرة بتجديد فى فنون السيرك بمساندة قوية من مدرسة CNAC) [١٢]، وكان ذلك بفضل وجود M. Proulsx الذى انضم إلى CNAC فى السنوات السابقة (انظر المقابلة التالية).

لقد تمت التجارب الأخرى عن طريق ممثلين قدامى لمدرسة TNS، أو عن طريق فنانين، الذين كانوا على علم بسمعة TNS وشجعوا المدرسة فى تبنى مشروع خاص. إنه على سبيل المثال الحال بالنسبة لـ G. Aperghis الذى كان يعيش فى استرسبورج بدعوة من كونسرفتوار الموسيقى. يبدو الإعداد متعدد الأنظمة لمثل هذه السنوات فى TNS وكأنه قد تم بصورة براجماتية، ولكن هذا لا يمنع المراقب الخارجى أن يسجل شيئًا من التناسق.

ونستخلص من المقابلة أن أنظمة مثل الرقص، والغناء، وفنون السيرك ورمى القوسى، فن الآيكيدو، وفن التايشى قد تمت الاستعانة بهم كثراء تكميلى.

---

(١٢) ملف Libéretion "يحيا السيرك" "Vive Le Cirque"، باريس، ٦ و ٧ ديسمبر ١٩٩٧ "السيرك المعاصر" Le Cirque Contemporain La Piste et La scéne فى "Théâtre Aujourd'hui"، رقم ٧، باريس، CNDP، ١٩٩٨ .

محاضرة الإعداد الجسدى

M. Proulx مسئول فى مدرسة TNS منذ عام ١٩٩٥ عن محاضرات صباحية لطلبة طوال العام. كل أسبوع، تخصص محاضرتين لطلبة السنة الأولى، محاضرة واحدة لطلبة السنة الثانية والسنة الثالثة. دورات مدتها خمسة عشر يومًا تسمح لهم بتعميق ممارسة الأداء المقنّع.

مقابلة مع *Marc Proulx*

- ما هو إعدادكم؟

- Marc Proulx – ما بين عامى ١٩٧٧ و ١٩٧٩، بالتوازى مع دراسات فى الفنون التشكيلية فى كيبك، كنت أتابع ممارسة للألعاب الرياضية الفنية[١٣] والرقص الكلاسيكى وفن التايشى. فى محاضرات تاريخ الفن، كانت الأفلام التى تُظهر التدخل الجسدى للرسامين فى الخمسينات (Karel Appel (J. Pollock، فنانون يابانيون من حركة Gutaï) تحرّك فى نفسى بحثًا قريبًا من اللياقة.

ما بين عامى ١٩٨١ – ١٩٨٣ تابعت إعدادا فى المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال، حيث كان Franco Dragone[١٤] يؤهلنى إلى الاداء المقنّع. وكانت المدرسة تملك فرقة، مسرح Dynamo، حيث كانت تقدم عروضًا فى الممارسات الاكروباتية لرقص الاتصال – الارتجال [١٥] وأداء نابع من الجمنزيوم. خلال هذه

(١٣) هذه التسمية من كيبك تعنى الألعاب الرياضية، كما يتم ممارستها فى أوروبا.

(١٤) مخرج بلجيكى، يستوحى أعماله من الكوميديا دل آرت وعرض "العصر الذهبى" لأريان منوشكين. سيصبح مخرجًا لسيرك الشمس فى كندا.

(١٥) هذه التقنية تأتى من الولايات المتحدة. رواد هذه التقنية هما H. Halriny آن هلبرين وستيف Steve Paxton وقد مارسها راقصون ورسامون تشكيليون.

الفترة، ساعدنى فيلمان يظهران تدريب الممثل في مسرح odin الذى يملكه Eugenio Barba، على فهم ، يمكن أن يكون هدف ممثل.

خلال عام ١٩٨٥ حالفنى الحظ لأستطيع أن أعمل فى فرقة مع Mario Gonz aleg[(١٦)] على القناع المحايد والمهرج.

بدأ مشوارى المهنى في مونتريال عام ١٩٨٧ مع أول عرض لسيرك الشمس الذى تم تقديمه في الولايات المتحدة حيث تقمصت شخصية ملك. كان البحث مستوحى من النصوص، من وثائق أيقونية وسمعية بصرية على ملك القرود، شخصية من أوبرا بكين. فى عام ١٩٩٠، أعيد العرض بمناسبة أول سفر المهرجين إلى أوروبا، وشخصية ملك المجانين تتعقّد بدءًا من تقريب هزليين، الذى نقلها Grant Essler[(١٧)].

بين هاتين الجولتين لسيرك الشمس، فى ١٩٨٨، عملت فى سان فرنسيسكو مع سيرك Pickle Family، وأديت شخصية مبنية بدءًا من ممارسة سيرك وأداء الفودفيل. فى نهاية عام ١٩٨٨ وبداية عام ١٩٩٠، سمحت لى جولة دولية لعرض "des clowns" مع فرقة Mario Gonzalez بتجريب "ميكانيكية المكان". كان عرض "Des clowns" ارتجاليا مع ثلاثة ممثلين، من ضمنهم Vincent Rouche[(١٨)] و Normand Fauteux[(١٩)] الذى تم إخراجه وفقًا لبرتوكول دخول

(١٦) اشترك Gonzalez فى "العصر الذهبى" فى دور Ramon Granada، رقص هزلى لتابولى ومارسيل بانتاكون.

(١٧) يدين Grant Essle بإعداده لـ Philippe Gaulier.

(١٨) كان vincent Rouche مساعدًا لـ M. Gonzalez، هو ممثل وعضو مؤسس لفرقة Moment مع Laurence Camby و Anne Cornu ولقد قام بإخراج عدة عروض سيركية.

(١٩) لقد تلقى Normand Fauteux إعداد ممثل (كونسرفتوار مونتريال) وراقص. وهو يمارس فن السيكيدو.

وخروج، وتوازن مسرحى، سماع الشريك و صلة مع الجمهور، كل ذلك بإشراف Mario Gonzalez.

إن جولة عرض "La Tempête " لشيكسبير، التى قام بإخراجها Peter Brook فى مسرح Bouffes du Nord فى عام ١٩٩١، وعرض "un grand Meaulnes" من نص Alain Faurnier، وقام بإخراجه Wladislaus Znorko فى عامى ١٩٩٢ - ١٩٩٣ فى مسرح Célestins فى ليون، والمقابلة مع François Cervantès خلال دورة باريس فى عام ١٩٩٤، كل ذلك أثرى عملى كممثل.

أثناء مرورى عند P.Brook، تأثرت بتحضيرات العرض التى كان يشرف عليها الممثلون (Maurice Bénichou و Alain Maratrat و Ioshi Oïda). إن هذه التحضيرات كانت تنمى صفات التركيز والسماع التى كانت تساهم فى إعادة تكوين المجموعة قبل العرض. كانت تساعد على مرور الطاقة نحو مركز: العرض. بالتوازى، أهلنى الممثل Tapa Sudana إلى فن الكونج فو سيلات الاندونيسى.

عند Znorko، كنت أحفظ الارتجالات التى تتم وأنا مغمض العينين. عند Servantès، كان الأداء بالأقنعة ذات العيون المنحوتة التى تحّد من مجال النظر، يذكرنى بالعمل مع تغميض العيون. كانت المساحة المسرحية تصبح خيالية، فى اتصال لم يكن فى علاقة مباشرة مع الجمهور كما يحدث فى المسرح الشعبى المتجوّل. إن صفات المساحة المسرحية تتغيّر وفقًا لأنماط العلاقة مع الجمهور.

أنه فى عام ١٩٩٣، بعد حضور دورة عن الأداء المقنّع فى مدرسة TNS طلبت منى Catherine Delattre، وكانت وقتها مديرة المدرسة، أن أتدخل بصورة دورية حتى أحلّ مكان Fernand Simon، أستاذ رمى الرُمح وفن آيكى تاى شى.

وفى عام ١٩٩٥ مع قدوم J.- L . Martinelli وبدعوة من D. Lecoyer، قبلت وظيفة أستاذ مسئول تربوى لقسم الأداء بالإضافة إلى التحضير الجسدى وأداء الأقنعة.

– ما هى أهدافكم فى الإعداد الذى تقدمونه فى مدرسة TNS؟

– M. Proulx – إن عملية استخدام أساليب فنية مختلفة والتمثيل أمام جماهير من دول عديدة، كانت بالأحرى الأسباب التى قادتنى إلى تقديم عمل "بدائى" بقدر المستطاع، يتم تعريف مجال الاكتشاف فيه بدءًا من السؤال: ما الذي نتلقاه قبل المعنى؟ قبل التوجه إلى عقل المشاهدين، المهم هو لمس جسدهم، مما يؤدى إلى ضرورة تحديد مبادىء أساسية تخص الجسد على خشبة المسرح.

إن أقدر قبل أى شىء الطلاب الممثين كفنانين يملكون أدوات حسّية تساعد المحاضرات على تميزها. بالاتفاق مع تجربتى الفنية، اقترحت عدم تحديد ممارستهم، يعنى تدريب خيالهم بدءًا من أحاسيس جسدية، بينما فى عمل الأداء، يكون اللجوء إلى الخيال يرتكز على النص. يجب على الممثل الجيد أن يستطيع أن يثبت مرونة كبيرة خيالية. إن صحوة الحواس عن طريق الممارسات الجسدية يمكن أن تنمى هذه الصفة.

– إنكم تستخدمون تقنيات مختلفة: ممارسات جسدية نابعة من الرقص اتصال – ارتجال، والإكرويات، مفاهيم موروثة من ممارستكم للفنون العسكرية، وأخيرًا الأقنعة المحايدة، تعطى طابع المهرج ذى الأنف الأحمر. كيف تربطون بينهما؟

– M. Praulx – كل محاضرة تعتبر موقفًا جديدًا. علىّ أن أتكيف عليه كما يجب أن يشعر الطلبة بمجرد مرورهم من عتبة باب القاعة، إنهم يخطون من حياتهم الومية إلى مكان جديد: مكان الأداء حيث يمكن أن يحدث أى شىء. وبما أن ذلك لا يحدث تلقائيًا، فيتم تنفيذ مجموعة تمرينات جسدية بهدف فتح مساحة ذهنية تسمح لهم بإيجاد شروط للتحرك والتركيز، والاستعداد للأداء وتوسيع المجال التعبيرى للحركة. تتم ممارسة تمدّدات، مجموعة حركات متصلة على الأرض، ألعاب على الاتزان وعدم الاتزان، ارتجالات مفككة بين المحطات وقوفًا وفى وضع النوم.

إن التمرينات المستوحاة من الرقص اتصال – ارتجال تؤدى إلى تعميق علاقة التبعية مع الشريك. إن نمط الحوار الجسدى الذى ينشأ يحرّك مبادىء أساسية لتبادل الوزن، والتعليق، والارتكاز على الآخر دون أن يريك أحدهم الآخر. المهم هو أن تستطيع أن تسجل تواجدك للآخر مع إعطائه وزنه، مع رفعه، أو أن يتبع كل واحد الآخر بمجرد احتكاك البشرة. يجب أن نعرف الحفاظ على ضغط هذه العلاقة على مسافة مع العلم بأن فى كل لحظة يمكن لأحدهم أن ينطلق نحو الآخر ويُمسك به.

إن عناصر الأكروبات الأساسية تخدم أوضاعًا تضع الممثل فى وضع غير عادى. إن ضياع نقاط الرصد اليومية تثير انفتاحًا مجسدًا للسمع، وتسمح بتجريب مجازًا ما يحدث عندما ندخل إلى خشبة المسرح وتصرّ على معرفة كيفية التأقلم.

يمكن أيضًا عمل تمرينات التمرينات البهلوانية - أكثر تعقيدًا، أو تعلم حركات بالعصا والتى قمت بتطويرها على المسرح انطلاقًا من مفاهيم يوشو الصينية، مستعينا بكل طاقة الجسد حتى تنفيذ تصميمات بهلوانية.

إن مجمل هذه الممارسات يؤكد على الضغط الداخلى الذى يخلقه الخوف، وعلى التركيز والالتزام، وأيضًا على عدد من المفاهيم التى تساعد على المحافظة على القدرة التعبيرية للحركة، وعلى فهم أفضل لما يحدث فى حضور الجمهور. إن الدخول إلى خشبة المسرح، يعنى دخول أرض أجنبية. المهم هو تنمية ذكاء جسدى للمحسوس يكون فيه خط الأفق هو جودة تواجد الممثل، فيكون جسدًا، وليس أن يكون له جسد كما يقول David le Breton[٢٠]. إن المحاضرة مع أنماط تمريناتها المختلفة، تقف على أرض مشتركة بين الجسد والحركات والنوايا. إن العمل يكون على العلامات المعطاة، النوايا الخاصة بالحركة والمكان التى يفجرها ذلك.

- فى أى الأوقات تستخدمون الأقنعة؟

- M. Praulx - وفق برنامج محدد مسبقًا، وعلى إيقاع آخر غير ايقاع المحاضرات، تتدخل دورات لعبة الأقنعة. إن ما أنقله فى هذا المجال هو مجموعة تقريبات للقناع التى قمت بممارسته مع Mario Gonzalez، Tapa Sudana و François Servantès. يتم التدريب مع أقنعة محايدة (من الجلد)، نصف أقنعة

(٢٠) "إن المفهوم الحديث للجسد هو تأثير لشكل الفرد للمجال الاجتماعى، نتيجة انقطاع التضامن الذي يمزج الشخص بالمجموع والكون عن طريق نسيج من التوافقات حيث يكون كل شىء متماسكًا." David le Breton، أنثريولوجيا الجسد والحداثة، باريس، PUF، عام ١٩٩٠، صفحة ١٦ .

لشخصيات (من الكوميديا دل آرت (من الجلد) وأقنعة خشبية)، أقنعة من الكرتون وأنوف مهرج. إن هذه الدورات تعتمد على أقنعة ممسوكة أولاً فى الأيدى. وقبل أى تعلّم تقنى، يكون التركيز الجسدى على هذه الحركة طريقة أداء، طريقة الحلم الجسدى بالقناع، فهناك طريقة للإمساك بالقناع، ويتم دراسة الضوء الذي ينعكس على الجلد... إن الأدوات التقنية عبارة عن تمرينات جسدية تسمح بتحديد المكان الداخلى للأداء حيث يبدأ خيال الممثل. يتم إعطاءهم بالتناوب مع التمرينات الأساسية للأداء المقنّع الذى تغذية التعليمات المسرحية، ألعاب يقوم بها شخصان أو أمام الجمهور الذى يتكوّن من مجموعة الممثلين. هناك عمل على الدخول والخروج، على ميلاد وموت الشخصية، كل ذلك يكوّن أخيرًا أسس هذا التعلّم.

- هل يوجد عنصر مشترك لمجمل هذه الممارسات؟

- M. Praulx - فى هذا الإطار، "الكيف" يكون أكثر أهمية من "الشئ"، بتعبير آخر، يمكن لشخص آخر، بأدوات أخرى، أن ينقل بحثًا من نفس النوع، ونفس "الحالة الفكرية". إن مجمل هذه التقنيات يخدم اتجاه الممثل. اننى أعتبر نفسى، أثناء المحاضرات، "كقائد الأداء". المهم هو إعداد خيال الطلبة بدءًا من الأحساسيس من أجل اكتشاف المساحة الخيالية التى تتحرك فيها الشخصية. إن الصعوبة تكون فى تحديد الأحساسيس، يعنى فى إدراك ما يدور فى وقت معين فى مكان محدد، فى علاقة الذات بالشريك والجمهور. فى القاعة التى يتم فيها التدريب، إن نظرى ونظر الطلبة الآخرين يشكل الجمهور. إن "تحديد الإحساس" يسمح للممثل فى موقف التمثيل أن يقوم بأشياء (تترجم بطريقة شغل مكان خشبة المسرح، وأن يتحرك بجسده، ويصدر أصواتًا أو جملاً) ليست أوتوماتيكية.

إن مهمتى تتحدد فى مفترق علاقات عديدة بين الممثل، وجسده وذهنه، وعلاقاته بالشركاء، وبالمكان وبالجمهور حيث سيمكن ميلاد وحياة شخصية على خشبة المسرح. يتدخل قائد الأداء فى هذا التعقيد يجعل هناك شخصية. هو الذى يربط مُجمل هذه العناصر التى يقرؤها "مباشرة". يجب فهم حالة الشخصية كمفهوم ديناميكى، كنتاج لعدة عوامل يكون الممثل هو الموجّة من خلالها.

ديسمبر ٢٠٠٠

إن تجربة M. Praulx مع طلبة TNS متأثرة بصورة مباشرة بإعداده الفنى فى كيبك فى مجال الفنون التشكيلية. هو يجتهد فى أن يجعل الطلبة مستقلين فى أسلوب الإبداع أكثر من أداء شخصية. وهذا يمر أيضًا باللجوء إلى الرسم، بأسلوب انتباههم للعلاقات بين الأجساد والأشياء والمكان، بإدراكهم لمعنى حركة تحددها مسلكة فى المكان. إن مختلف الأدوات التقنية المستخدمة هى وسائل تخدم تنمية "خيال مادى" بمفهوم جوستاف باشلارد Bachelard، لأن الحواس هى مُوجّه للخيال.

تداخلات بين السيرك والمسرح.

لقد تم استخدام العديد من التجارب التى تشتمل على أنظمة مختلفة يتم مزجها بالأداء المسرحى فى مدرسة TNS. لقد اخترنا تناول التجارب التى تم تنفيذها بين المركز القومى لفنون السيرك (CNAC) ومدرسة TNS قبل انتهاء المدة الوظيفية لـ J. - L. Martinelli .

طبقًا للوثائق الرسمية لعام ١٩٨٨ الصادرة من وزارة التربية القومية للشباب والرياضة ووزارة الثقافة والاتصال، فإن الطالب الذى يتم إعداده فى فنون

السيرك يتم الاعتراف به فى حالة حصوله على الشهادة الإعدادية "كفنان - ممثل"، وفى حالة حصوله على الدبلوم "كمصمم - منفّذ" فى واحدة أو أكثر من تقنية محددة لفن السيرك، مدعّمة بإعداد ممثل.

يجب على فنان السيرك أن يستطيع خلق نمرته بمساعدة إعداد متعدد الأشكال. إن الجزء الإبداعى لدى الممثل يتحدد فى أدائه. بينما يكون من البديهى أن وسائل تعبير فنان السيرك تختلف عن وسائل تعبير الممثل، فإن الإعداد الجديد لمدرسة CNAC يسمح بإيجاد نقطة مشتركة بين الاثنين تتحدد على مستوى الخلق.

إن مختلف البرتوكولات التى سنكتشفها فى التجارب التى نفذت فى مدرسة TNS المسرح القومى بستراربورج ومدرسة CNAC المسرح القومى بستراربورج الكونسرفتوار القومى للفنون المسرحية والسيرك تحاول بالتحديد تنمية خيال المؤدين مهما كان أسلوب التعبير الخاص بكل منهم.

فى ١٩٩٨ و ٢٠٠٠، حدث لقاءان بين مدرسة CNAC ومدرسة TNS تحت مسئولية M. Praulx، وكان أحد اللقائين بمشاركة ممثل له مشوار متعدد الأنظمة و هو Éric Houzelot.

مدرسة *CNAC* فى مدرسة *TNS*.

وضع M. Praulx سياسة "ادعاء" ترتكز فى تعريف كادر للأداء، دقيق بقدر المستطاع. إن قائد الأداء يضع فى اعتباره مدة العمل، والايقاع، واختيار المكان الذى يحدد وضع المشاهد، وزاوية الهجوم المحدد بدءًا من شىء أو أى خاصة أخرى. إن دوره هو طرح أسئلة، وأن يركّز على أهداف الطلب، وإن يعيد إطلاق

العملية عندما تتوقّف. إن مرجعية الأداء المستخدم والجمالية المختارة لهما نفس الأهمية. إن المُفترض المبدئى هو : اعتبار كل طالب مهما كان إعداده كفنان. يكوّن طلبة السيرك والممثلون مجموعات طبقًا لنشاطهم. يُمكن أن تكون الخاصة الأساسية نصًا، أو تيمة أو صورة. فى حالة هذه المقابلة، اقترح M. Praulx مجموعة نصوص تستبعد توزيع الأدوار، ولكنها غنية بالتيمات وبالصور (فقرة من مسرحية "Corps" "أجساد" لعادل حكيم، نص لـ Virtor Chklovski عن السيرك، فقرة من "La Marche du cheval"). مسيرة الحصان انطلاقًا من هذه النصوص، كان على كل مجموعة طلبة أن تختار تيمة ومكان مولّد للأداء، بتعبير آخر خلق موقف. استثمر البعض أماكن مرور (طرقه، مصعد كهربائى، سلالم).

كانت الأهداف تحدّد وفق الوقت المتاح. وكانت توجّه إليهم التعليمات يومًا بعد يوم. وكان الشكل يظهر من الطريقة التى ستتم فيها العملية بالنسبة لكل مجموعة.

كان M. Praulx قد قام بتجريب هذا التمرين فى CNAC ، فى عام ١٩٩٣ . وكان قد طلب من أحد طلبته Mads Rosenbeck[٢١] استخدام صفاته كفنان سيرك "لترتيب فوضى" دون عرض لفنون السيرك. وكأى خادم عبثى، وضع على منضدة لشخصين كل علامات وجبة بها حركة تظهر الواحدة بعد الأخرى: أطباق مبعثرة، ملح مقلوب، بقع نبيذ على المنضدة، بقايا طعام فى الأطباق الخ... وبدون أن تطير هذه الأشياء، قام بإخراج نمرة هزلية شبيهة بإحياء "لوحة - مصيدة"

---

(٢١) هو اليوم أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة سيرك Pacheros.

Daniel Spoerri، أو لتحريك "Topographie anecdotée du hasard".[٢٢] إن نشاط فنان السيرك، مقصور هنا على رشاقة تحريك الأشياء، كان فى خدمة موقف غير لائق. كان التأثير الكوميدى ينمّ عن عبثية موقف حيث كانت وظيفة الخادم مأخوذة بصورة عكسية، وعن إيقاع سريع للتحريك أصبح ممكنًا بواسطة التمكّن التقنى لفنون السيرك.

أثناء وجود مدرسة CNAC فى مدرسة TNS، كان أحد التحديات الخاصة بالاقتراح يسير فى نفس الاتجاه. كان المهم أن فنانى السيرك والممثلين لا ينفون صفاتهم من جهة ومن أخرى، دون استخدام ممارساتهم الفنية الخاصة. وكان الممثلون وفنانو السيرك "الشراكة" يستطيعون التواجد فى موقف غير عادى بالنسبة للنظام الخاص بهم حيث إنهم قد تخلصوا من أى الزام للبرَهنة.

مدرسة *TNS* فى مدرسة *CNAC*.

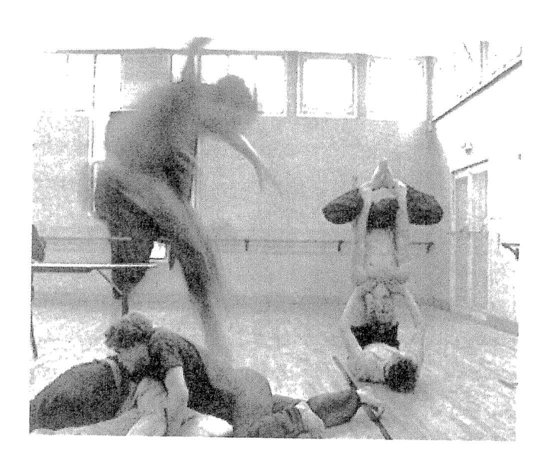
هذه المقابلة التى عقدها M. Praulx و É. Houzelot بين طلبة المجموعة ٣٢ فى مدرسة TNS وطلبة السنة الثانية فى مدرسة CNAC استمرت سبعة أيام، وتبعها عمل منظم استمر ثلاثة أيام جمع مجمل سبعة وثلاثين طالبًا (الصورة من ١ إلى ٤).

---

(٢٢) D. Spoerri فنان مثالى للفصل بين الفنون (راقص، كاتب، مرمم واليوم هو معروف كفنان تشكيلى). استخدم الصدفة كأسلوب لتنفيذ "لوحات - مصائد" بدءًا من تفاصيل وجبات. وقد استخلص من ذلك مبدأ السرد الذى سماه "Topographie anecdotée du hasard" باريس، دار نشر Galerie Lawrence، ١٩٦١ . (حكاية طوبوغرافية للصدفة)

Éric Houzelot ممثل ذو مشوار غير نمطى. إن اشتراكه مع فرقة مدينة نانسى والفنان Michel Massé والتى استمرت عشر سنوات، ثم اشتراكه مع فرقة مصمم الرقصات من مدينة مارسيليا Georges Appaix، والتى كانت أيضًا طويلة، قد أثرت فيه إلى حد كبير. بعد الفرقة الأولى، كان العمل اليومى يبدأ بتمرينات جسدية مستوحاة من أعمال Jerzy Grotowskiو, Living Theatreو Tadeusz Kantor. كان العمل الصوتى والجسدى يدوم ما يقرب الساعة. وكان يتبع ذلك بارتجالات طويلة حيث كانت تعود تيمات القبيلة، والجنون والعبث. ولقد غذى البحث الموجه حول هذه التفاوتات بالنسبة للحياة اليومية العادية، عروض مأخوذة من أعمال Witkiewiczو Gombrowicz . كان هدف هذه الممارسة، من وجهة نظر Michel Massé، هو تحريك الخيال بدءًا من سجل لعبى Georges Appaix، يكون العمل موجهًا أكثر على طريقة مواجهة الجسد بالنسبة للصوت، ولكن هنا أيضًا بأسلوب لعبى. وأخيرًا، اشترك Éric Hovzelot فى تنفيذ عروض Philippe Decoufléو Mathilde Monnier و Jérôme Bel....

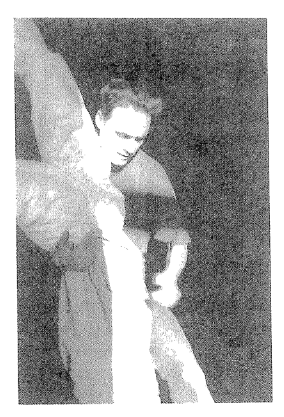
صوره ١ وصوره ١



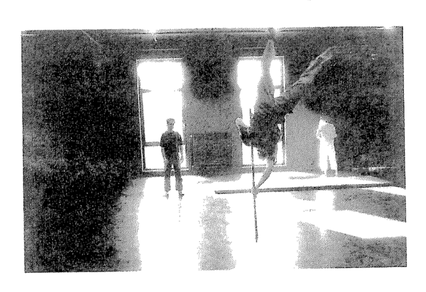


"التفاوت اللعبى". تمرينات قام بها E, Houzelot بدءاً من "تقنيات (الجسد) فى سن النضوج" (M. Mauss: علم الاجتماع والانثروبولوجيا)، CNAC، مايو ٢٠٠٠ (تصوير Raoul Bender.CNAC) .

صورة ٣ وصورة ٤



Marc Proulx مع طالب من المجموعة ٣٠ فى تمرين "التحضير للأداء: فقد الرصد". ESAD - TNS. ١٩٩٨ (CNAC. Elizabeth Garecchio تصوير).



M. Proalx مع طالبين من المجموعة ٣٠، فى تمرين "تحضير للأداء: اكروبات". ESAD - TNS. ١٩٩٨. (E. Carecchio /CNCA تصوير)

كان M. Proulx و E. Houzelot يضعان فى الاعتبار، أثناء فترة تعاونهما، تخصص كل منهما وكانا يرتجلان بدءًا من اختيار خامات. فى الصباح، يبدآن عملاً جماعيًا مبنيًا على ألعاب صوتية ودلالية مع مُجمل الطلبة واثنين من المشاركين، جالسين فى دائرة لتسهيل أن يسمع كل من الحاضرين نفسه فى العلاقة مع الآخرين. ثم بعد ذلك ينقسم الحاضرون إلى مجموعتين وينتقل أفراد المجموعات المنقسمة من متحدث إلى آخر فى اليوم نفسه.

كان M. Proulx قد اختار العمل بدءًا من نص مأخوذ من رواية "Oedipe sur La route"[٢٣] لـ Henri Bauchau واقترح عمل تمرينات و عيونه معصوبة. كانت التيمات المستخرجة من النص هى الظلام والتجوال. وكان على الطلبة استخدام حواسهم الأخرى مع مزيد من الحدّة حتى يتمكنوا من الاتجاه فى المكان. وقد أثار ذلك لديهم تصرفات جديدة. وكانت كل جلسة تنتهى بترجمة الأحاسيس بواسطة رسوم تم تنفيذها بسرعة مع توجيهات محددة، كعدم النظر إلى الورقة مثلاً.

وقرّر E. Houzelot البدأ من التقنيات السبع للجسد فى سن النضوج والتى شرحها Marcel Mauss فى"Sociologie et Antropologie"[٢٤] (تقنيات النوم، السهر، الحركة، العناية بالجسد، الاستهلاك، إعادة الإنتاج، غير المعتاد). كان يخصص يومًا لكل تقنية. وكانت توجيهات الارتجال تستند على بحث تفاوت

---

(٢٣) Henri Bauchau : "Oedipe sur La route"، آرل، Actes Sud، مجموعة Babel ١٩٩٠، صفحة ٣٣٨ إلى صفحة ٣٤٣ .

(٢٤) M. mauss: "Sociologie et anthropologie"، باريس، PUF، ١٩٥٠ ، صفحة ٣٧٨ إلى صفحة ٣٨٣ .

لعَبى فقد. وكان على الطلبة تصور موقف يقودهم إلى تقليد وقفات مختلفة فى احترام الذات أو احترام شركائه.

كانت الجلسات مع M. Proulx و E. Houzelot ترتكز على نصين ذى طبيعة مختلفة، النص الأول أدبى والنص الثانى علمى، ولكن لاستخدام واحد. وكانا يسمحان بالتأكيد على الأحساسيس التى يسببها موقف جسدى غير معتاد، وذلك لأنهما كانا بمثابة محركين لمواقف يقوم بترجمتها الجسد والصوت. وكانت فظاظة المواقف المتخيلة تكشف عالمًا شاعريًا يمتزج فيه الطلبة الممثلون وفنانو السيرك. وتأكدت نتائج هذه المرحلة الأولى من المقابلة فى النصف الثانى من العمل.

فى الواقع، قام M. Proulx بتنظيم الثلاث أيام الأخيرة من هذا التبادل وفقًا لإطار أداء تمّ بالتعاون مع E. Houzelot ، مستندًا على نص لـ Henri Michaux، مأخوذ من "Face aux verrous"[٢٥]. وانقسم مجموع طلبة السيرك وطلبة التمثيل إلى أربعة "عشائر". كان عليهم تحديدًا جغرافيًا لأماكن حياتهم، الفترة المحددة لتطورهم، مع ملاحظة ونقل عاداتهم إلى مستوى الأداء. بتعبير آخر، كان على الطلبة التواجد فى مبانى مدرسة CNAC ويتصرفون كما يحلو لهم مع تأليف قواعد حياة لعالم صغير إنسانى. كانوا يستخدمون أحيانًا أماكن غير لائقة (مثل خزانات فى الحائط كمنابر للنوم). استخدم هذا العمل الأجساد، الأماكن، الرسم. واستُخدم مُجمل الأدوات و التقنيات الموضوعة تحت تصرفهم بهدف خلق عالم خيالى يفوق مجال المسرح ومجال السيرك. وفى النهاية، كانت

(٢٥) Henri Michaux : "Face aux verrous"، باريس Gallimard، عام ١٩٩٢ صفحة ٧٧ إلى صفحة ٧٩ .

العملية النابعة من هذه التوصية ليست مسرحًا، ولا سيركًا، ولكن شيئًا بين الاثنين ربما يكون أقرب من اللياقة[٢٦] كما تمارس فى الفنون التشكيلية.

القدرات الخاصة بفنانى السيرك والممثلين قد تمّ تحويرها لصالح بحث كان فى صالح الرباط بين ما يخص الجسد وما يخص الذهن. إن النظم المختلفة المتداخلة تمّ توجيهها فى اتجاه عمل شعرى حيث تمّ إمساك أداء المؤدى من جذره مثل "ممارسة الخيال"[٢٧]. إن المظهر اللعبَى لهذه التجربة كان يرتكز على أن تحريك الأشكال الجمالية التى تحركها مختلف سبل التعبير المستخدمة لم تكن ترجع إلى أى نموذج موجود فى عرض السيرك أو المسرح. وكانت نتيجة تعدد المنظومات فى هذا العمل هى تجاوز الحدود المعروفة لشكلى العرض، ولكن لصالح تجديد الإبداع.

Laurence Mayor مع طلبة مدرسة TNS ومدرسة CNAC.

تدخّلت Laurence Mayor بصفتها ممثلة ومخرجة لمدة خمسة عشر يومًا مع طلبة CNAC، وخمسة عشر يومًا مع طلبة TNS، وأخيرًا لمدة أسبوع مع المجموعتين مجتمعتين (ستة وعشرون طالبًا) فى مدرسة CNAC فى إبريل عام ١٩٩٩ .

تخرجت L. Mayor من مدرسة TNS عام ١٩٧٥ . ومثلث روايات للمخرج Bernard Sobel، و Alain Françon و Valére Novarina. تنظم دورات منذ

(٢٦) Rose Lee Goldberg : "Performance Art From Futurism to The Prestnt"، (لندن، ١٩٨٨، Thames and Hudson).

(٢٧) jean Duvignaud: "Le jeu du jeu"، باريس، Balland، ١٩٨٠، صفحة ١٨

عـام ١٩٩٣ مما سـمح لهـا ببـداية بحث لإخـراجـهـا ثلاثيـة "Le Chemin de Damas"(طريق دمـسـس) لـ Strindberg. إن تدخلهـا فى مـدرسـة CNAC ومدرسة TNS يعتبر تكملة لهذا العمل.

إن عـالم السيرك والمهرج قد فرض نفسه على L. Mayor كوسيلة تسـمح بتجنب أية قـراءة نفسيـة لأعمـال Strindberg ولقـد تحـدّد أثناء مـقـابلات مع Pierre Bilan ما يؤكد ما يقدمه مهرج السيرك. كان يعمل كممثل لدى jacques Lecop، وقـام بتـدريس إعـداد ممثل السـيـرك للدفـعـات الأولى فى مـدرسـة CNAC. إن المهـرج شخصية بلا اسم وبلا تاريخ. هـو لا يسبق أبدًا الأحداث. إن صفـة وجوده على المسرح لا تمت بصلة إلى علم النفس. هى تعبر عن المقابلة بين حـالة ووضع مـعّين بالنسـبـة إلى الجـمـهـور الذى لا يسـتـقـبل سـوى الإحـسـاس الحـاضـر. ينتمى تسلسل الأفعال أكثر إلى منطق الحلم أكثر من منطق السـرد. بالنسـبـة لـ L. Mayor، يوجـد رباط بين هذه الخـاصـيـة للمـهـرج والسـيـرك ومـسـرحـيـة Strindberg التى تقـدم فنًا مـسـرحـيًا خـاصًـا بالحلم. هـذه هى البديهيات التى أرادت أن تصححها فى دورة ابريل ١٩٩٩ .

خـلال الخمسة عشر يومًا الأولى التى قضتها فى CNAC، اصطدمت بكم هـائل من عدم الفهم بين العـالمين: عـالم الكلمـة (المسـرح) وعـالم الفعل الجسـدى (السـيـرك). وبدأت من فـرضـيـة للارتجـال مـبنيـة على وضع أشـبـه بالكابوس مـسـتـوحـاة من فقـرة من فيلم "Charlot au cirque"، وقـابلت مـقـاومـة من فنانى السيرك لم تفهمها إلا فى نهاية الدورة. وشرح الطلبة أن الوضع الذى به مخاطر لا يمكن أن نعيشه ككابوس لأن مهمتهم هى بالتحديد المصالحة وإبعاد حدود الخوف من الخطر ومن جهة أخرى، كان استخدام اللغة الواضحة بالنسبة لفنانى السيرك يبدو أنه يسبب عائقًا للخيال.

وبالمقارنة، كان العمل مع طلبة TNS على نفس الأسس، سهلاً للغاية. وعندما انضم الستة وعشرون طالبًا التابعين للإعدادين، وصلت مع فنانى السيرك إلى نتائج تفوق كل ما كانت تأمل فيه.

تعتقد L. Mayor أن المصاعب التى قابلتها خلال الدورة الأولى ترجع إلى عدم خبرتها فى نوعية عمل مبنى على صلة بين التوازن، وعدم التوازن والحركة. للجسد، إن المنافسة والإغراء المتبادلين بين الممثلين وفنانى السيرك كانا العناصر المحركة التى أطلقت مقاومة طلبة CNAC.

بعكس التجريتين اللتين تمّ سردهما مسبقًا، حيث تم دعوة طلبة CNAC وطلبة TNS للعمل سويًا، إن بروتوكول L. Mayor كان التقدم مع كل مجموعة على حدة ثم ضمهما. إن مقابلة CNAC قد أثارت بعض المشكلات، ولكن ربما تكون قد سمحت باكتشاف بوضوح ما هى المبادىء الأساسية لإعداد فنانى السيرك بالنسبة للمبادىء الأساسية لإعداد الممثلين، لأن المجموعتين قد تم حزب كل واحدة على حدة على فرضيات مشابهة. مثلاً، توجيهات L. Mayor للارتجال كان تؤكد بالفعل على الصعوبة التى كانت تواجه فنانو السيرك لإبعاد ما يكوّن أساسى اللياقة: الصلة من الخوف إلى المخاطره التى يتلقونها مع أجسادهم والسيطرة على الخطر. كيف يتم اللعب مع الخطر بينما يشكّل الشد العصبى أساس نمرة السيرك؟[٢٨] إن الاحتكاك مع الطلبة الممثين سمح لهم بإدراك أن المخرج كان يقترح فتح ممارستهم لحجم الأداء. هكذا استطاع فنانوا السيرك التعرف على إحدى الأسس الأساسية لمهنة التمثيل.

---

(٢٨) Viktor Chklovski : La marche du Cheval، باريس، نشر Champ Libre، ١٩٧٣ صفحة ١٣٠ .

هذه التجربة، كمثيلاتها، تخص بحثًا حيث تكون صلة الجسد بالأفعال الجسدية أساسيًا. فى فترة تسيطر عليها الصور المرئية التى تتحرك بواسطة قواعد "تستبعد" الوجود الحقيقى للإنسان، إعداد الممثل يعتبر أرض مقاومة لتغيير الروابط الإنسانية. إن علاقة فنانى السيرك بأجسادهم تكون فى سجل الإنسان، وليس فى ذلك ما يبدو منه، بالمعنى الذى تقدمه L. Mayor حيث تعرّف هوية فنان السيرك بأداء الحركة، ويعتبر تحقيقها هو الهدف الوحيد. إن عمل الممثل هو بالتأكيد نابع من الفعل، ولكن معنى الفعل لدى فنان السيرك يعرّف بنجاحه أو فشله، وتكون ماديته ملحوظة مباشرة.

إذا قمنا بمقارنة التجارب الثلاثة: الأولى والثانية (تجربة M. Proulx وتجربة E. Houzelot)، وكانت نتائجهم غير مفترضة، قد سمحت بظهور أشكال أداء لا تنتمى كليًا إلى المسرح، ولا كليًا إلى السيرك، ولكن تظل حاملة لعالم خيالى يتم إثراؤه بصفات كل منهما. التجربة الثالثة التى بدأت من فرضية مسرحية قد أدت إلى أكتشاف كيف يمكن لصفات فنان السيرك أن تشارك فى تغذية بحث على الأداء المسرحى، يوجهه رفض تحقيق الذاتية النفسية من ممثل إلى شخصية.

مقابلة مع *Stéphane Braunschweig*.

فى المقابلة التالية، يستعرض Stéphane Braunschweig اهتماماته كمخرج، ويتحدث أيضًا عن الأهداف الكبرى التى يواجهها من أجل إعداد الممثل فى مدرسة TNS.

درس S. Braunschweig الفلسفة فى المدرسة العليا - Fontenay Saint Cloud. وقد تابع محاضرات Antoine Vitez فى مدرسة Chaillot من عام

١٩٨٧ إلى عـام ١٩٨٨ . ويكوّن فـرقتـه، مسـرح الآلة Théâter - Machine، مع مؤديين من مدرسة شايوه، Chaillot ويكتشف الجمهور فى عام ١٩٩١ عروضه الأولى والتى تمّ تجميعها فى ثلاثية بعنوان "رجال الجليد" "Les Hommes de neige" فى مسرح Gennevilliers. وخلال السنوات التالية، أخرج بصفة منتظمة عروض مسرح وأوبرا. من عام ١٩٩٣ إلى عام ١٩٩٨، قام بإدارة المركز المسرحى القـومى فى Orléans. وقد تم تعيينه عـام ٢٠٠٠ مديرًا للمسرح القومى فى استراسبورج ومدرسة TNS.

- لقد عرفتم مهمتكم فى TNS كما لو كانت بين "مسرح فن" و البحث الدائم عن جمهور أوسع.

- S. Braunschweig: إنه تعريف المسرح العام ...

- إنها إيديولوجيا، فى الوقت نفسه.

- S. Braunschweig: لا، إن الأيديولوجيا هى الاعتقاد فى أن المسرح يكون للجميع. ولكنى لا أعتقد أن المسرح للجميع، أعتقد أن هناك الكثيرين الذين لا يستطيعون دخول المسرح، لأن ذلك يتطلب طريقة استقبال لوجود الناس على خشبة المسرح الذى لا يكون طبيعيًا. ولكنه ليس بالضرورى مرتبط بإعداد ذهنى أو بطبقة اجتماعية. عندما قمت بإخراج "بستان الكرز" "La Cerisaie" لتشيكوف Tchekhov، صنعت منها مسرحية على عمل الحزن. ولم يحتمل بعض المشاهدين ذلك. لا يمكن تقديم مسرح للجميع. الحلول ملك للجميع. الوضع الوحيد المقبول لى هو الرؤية الصائبة فى مرحلة تكون فيها الأيديولوجيات قد فقدت كل قوتها بعد سقوط برلين. إن صواب الرؤية يكون فى العلاقة التى

تربطنا بالعالم، وهذا لا يعنى تسهيل الفهم الذى لدينا عن ذلك. صواب الرؤية يعنى طرح السؤال عن النظرة التى نلقيها على العالم.

- كانت المبادىء التى دافع عنها أوائل "مسارح الفن" قد تأثرت بنظرات واجنر عن عمل فنى عادى، وكانت بعض التجارب تبحث عن توافق حسّى متزامن بين الفنون. هل تفكرون فى تنمية هذا النمط من البحث فى المجال المسرحى؟

- S. Braunschweig : العمل الفنى الكامل، بالفعل. يقول الأشخاص الذين يعملون فى الأوبرا عمومًا "أنه الفن الكامل". بالنسبة لى، هو ليس الفن الكامل، إنه فن شديد التحديد، كما أن المسرح فن محدد. وهذا لا يعنى نفس الشىء بالمرة. حتى لو كانت هناك عناصر مشتركة. عندما أعمل مع الموسيقى، مثلاً فى مسرحية "Prométheé enchâné"[٣٠] لـ Eschyle، حيث توجد عازفة فيولونسيل على خشبة المسرح، أبحث عما يمكن أن يكون حيًا مع هذا الوسيط، مما يُفترض أن الموسيقى تُكتب أثناء البروفات. هذا يتداخل فى عمل الإخراج. توضع الموسيقى التى تقدمها الموسيقية سويًا، النص والعمل المسرحى. أنا لا أسمى ذلك "فنًا كاملاً". بالنسبة لى، هو أحد أبعاد المسرح المكنة. إن الموسيقى جزء من المسرح. وإعداد عرض هو تكوين جزئية موسيقية ولو بواسطة نص واحد فقط. ولكن لا أرى أن ذلك خلط للفنون. يُمكن عمل مسرح فيولونسيل، مع صورة فيديو. إن استخدام الفيديو لا يعنى خلط الفنون. إن شاشة الفيديو ليست فنًا فى حدّ ذاتها، هذا لا معنى له. الفيديو مجرد وسيلة، أداة، بعد ذلك يجب أن نبحث له عن شعر. حتى الرافعة الهيدروليكية يمكن أن تكون لها شعرًا، قد تكون

---

(٣٠) إبداع لـ St. Braunschweig فى TNS، فبراير ٢٠٠١ .

سرعته. يجب البحث عن كل العناصر الموجودة هنا. يمكن لبعض المشاهدين ألا يتحملوا صورة الفيديو على خشبة المسرح. ويكون الموقف هو "فلنبق أنقياء" ولكن المسرح فن "غير نقى" تمامًا، إنه ليس عمل شخصى واحد، ولكن بالضرورة عمل التقاء رغبات. فى هذه الحالة، يمكن إدخال وسائل إعلامية كثيرة. أنا لا أعتقد فى فكرة الفن الكامل، يعنى فن يجمع كل الفنون. نحن نبحث فى عرض وحدة ما للعرض ذاته، ولكنها ليست وحدة فن فى ذاته. إن التقاء مجالات القوى مهمة، وليس تماذجها أو انصهارها فى فن واحد.

– هل مطلوب إعداد متعدد النظم للممثلين الشبان؟ وهل من الممكن فعلاً إعداد فنانين كذلك؟ هل توجد نماذج أخرى مختلفة عن نماذج ممثلى الكوميديا الموسيقية الأمريكية أو الأوبرا الصينية؟

– S. Braunschweig – أرجو ذلك. أود العمل مع فنانين منفتحين ومتواجدين. وعلى اعتبار أن يعرف الممثلون الغناء والرقص، لا يمكن أن نطلب من مغنى أن يقوم بالتمثيل.

– إذا كان الممثلون فى فرنسا لديهم هذا التكوين، هل كنتم ستشعرون بالحاجة إلى الاتجاه إلى إخراج الأوبرا؟

– S. Braunschweig – نعم، حتى عندما يتحرك المغنى بصورة جيدة، ويمكن أن يعطى الانطباع أنه ممثل، لن يكون ممثلاً. إن الممثل والمغنى مختلفان تمامًا، والشىء نفسه بالنسبة لإخراج الأوبرا والإخراج المسرحى. العمل على نص موسيقى ليس كالنص المسرحى. ولكننى لا أتكلم هنا عن الأفضل. إن الفرق بين ممثل ومُغنى يمر بالأسباب التى من أجلها يزاولون هذه المهنة. إنهما مختلفان. إن ما يحرك ممثل على خشبة المسرح يختلف عما يحرك المُغنى، يوجد أيضًا فرق

طبيعى بين الممثل والمُغنى. ولكننى قابلت مغنيين يقومون فى الوقت نفسه بعمل ممثل. ولكنهم يقولون إنهم يعيشون جميعًا هذين العملين بطريقة مختلفة.

– ربما لأنه لا يطلب منهم استخدام المهارتين فى الوقت نفسه؟

– S. Braunschweig – لا، إذا وضعت هذا المغنى على المسرح، لن أطلب منه ما يطلب من ممثل. فى مكان ما، الممثل هو مؤلف جزئيته الموسيقية، يجب أن يؤلف موسيقاه. لا يجب أن يؤلف المُغنى موسيقاه. إذن فإن وضع المُغنى هو موقف المؤدى أكثر منه موقف الممثل.

– ما هى الشروط للمُغنى الجيد؟

– S. Braunschweig – أداؤه.

– ما هو الفرق بين الأداء والتوليفة؟

– S. Braunschweig – عندما أقول "هذا مؤدى"، أقصد بذلك أنه شخص سيقيم حوارًا مع مؤلف. ويعنى أيضًا أن الممثل لديه – إلى حد كبير مساحة أكبر من المُغنى. الموسيقى لها الإيقاع الزمنى الخاص بها. إن خط الغناء إشارة لشخصية، لموقف، لوجهة نظر. الأداء، هو ما يكون فى هامش المناورة المصغّرة.

لا أعتقد أن النص المسرحى هو جزئية موسيقية. يوجد إذن زمان. فى النص المسرحى، لا يكون هناك زمان. لا توجد جزئية موسيقية إذا لم يقاس بالزمان. إن تأليف موسيقى، هذا يعنى إنه يجب تأليف الزمان. من هذا المنطلق، تكون مهمة الممثل هى تحويل النص إلى جزئية موسيقية. وقت البروفات هو وقت تحضير النص كجزئية موسيقية. وعندما يقوم الممثل بهذا التعلّم، يكون مؤدى

مـثل الآخـرين. إلا فى بعض الأحـيان، يكون مع ذلك مـؤلف لموسـيـقـاه. إن عـمل الممثل هو أنه يجب أن يعطينا الانطباع أنه هو الذى ينتج النص. إن تكوين النص فى جزئية موسيقية يعتمد على بناء المعنى. يتدخل الاحساس فى هذه العملية، ولكنه ليس هدفًا فى حدّ ذاته. إذا انفعل ممثل أثناء جلسة التحضير وبكى، فلن يستطيع الغناء. إن الممثل الذى يبكى هو ممثل يستطيع أن يؤدى. إن البكاء يجمّد الصوت. مع الممثل، يمكن أن نوضح أن الدموع تجمّد الصوت ولكن هذا لا يعنى أنه لا يمكن العمل مع مغنى على موقف، على شخصية. إن وضع مُغنى على خشبة المسرح، هذا يعنى بالنسبة لى أن ذلك يتيح له غناء أفضل، حيث تكون الآلة صادحه. بالنسبة للممثل، الموضوع مختلف تمامًا.

– إذا كان مفهوم "توليفة النوتة الموسيقية" كما توضحون يعتمد على تأليف من زمانه الخاص فى تكوني المعنى ، فإننى استطيع أن أستخدم الكلمة فى وصف التجربة التى أقودها مع الفنانين التشكيليين، مع الفارق إنهم يجب أن يكتشفوا "النص" الخاص بهم لكى يمكن تفسيره. ربما يكون بدءًا من هذه النقطة أنه يمكن أن نسمح بالتساؤل حول مفهوم تعدد النظم الفنية.

– S. Braunschweig – لا أستطيع تقديم عرض حاليًا مع فنان تشكيلى لأنه بالنسبة لى الإخراج والسنوغرافيا تكونان شيئًا واحدًا. إذا كان هذا هو الحال، فلن يمكننى التوقيع على العرض كمخرج، سيكون لابد من توقيعين، هذا هو الممكن. لقد سبق لى العمل مع مخرج آخر بكل طاقتى. ولكن التعاون مع فنان تشكيلى سيتطلب إيجاد أرض وسطية. إننى بحاجة كمخرج أن أفكر فى القيمة التشكيلية لمكانى الخاص.

– فى عام ١٩٩٠، هل تظنون أن "فى المسرح الحالى، يوجد نقص فى التفكير على أداء الممثل"[٣١]. ما هى الصفات المطلوبة للممثل فى العروض المعاصرة حيث تكون السينوغرافيا "كآلة لتحريك الممثل؟".

– S. Braunschweig – من المُسلّم به أن الأداء الواقعى على خشبة المسرح يكون طبيعيا، وأنه يعرّف الممثل الجيد. يوجد طرق عديدة للتواجد على المسرح لا صلة له بهذا النمط من الأداء. ولكننى سأكون أول من يقول عن ممثل أنه "شكلى".

– ماذا تقصد بممثل شكلى؟

– S. Braunschweig – إن الممثل الشكلى هو شخص لا يعمل إلا من الخارج. يمكن أن يكون شخصًا شكليًا وواقعيًا فى الوقت نفسه. إن الممثل الشكلى هو ممثل "مغموس" فى العمل. هناك توهم أن العمل من الذات. أنا لست روحانيا. أنا لا أعتقد فى "الذات نفسها" الخاصة بالممثل. لا أعتقد فى "الذات نفسها" لأى شىء، إن أعتقد أن كل شىء علاقة ممثل بآخر، بالجمهور، بالعالم. إن الحقيقة توجد فى انضباط العلاقة. وكما قال Kafka، ليس حركة الوجه إلى الحقيقية، ولكن علاقة الضوء بالوجه فى الحركة. إنه المجموع. إن هدف المسرح هو إيجاد الحقيقة أو الانضباط، ولكنها ليست حقيقة مطلقة.

عندما أقول "نقص فى التفكير على أداء الممثل"، أقصد بذلك إن المهم التفرقة بين ما هو تابع "للأسلوب" وهو ما يخص كل ممثل، وما هو تابع "للكود".

---

(٣١) L’état des choses, faire du théâtre aujourd’hui : Sylviane Gresch فى Scènes، عدد خاص – Cultures – Idées، pessac، يوليو ١٩٩٩

إن الكود يُمكن تقاسمه. الواقعية كود ولكنها ليست أسلوب. كلنا لدينا أسلوب، يصنع منه لغة أولاً. ولكن الكود يرجعنا إلى اتفاقيات لغة، ومجتمع. هناك أنواع من الكود يمكن أن نلعب معها، هنا أعيد خطاب Vitez : فى المسرح، نلعب بالاتفاقيات، ويمكن أن نمر من اتفاقية إلى أخرى، نمر من الواقعية (فكرة ما عن الموضوعية) إلى تعليقات تعبيرية. إلا فى حالة أن الممثل يستطيع فى داخل الكود أن يأتى بأسلوبه. ويجب على الأسلوب أن يدوم طويلاً إلى ما وراء الكود. يجب أن نستطيع التعرف على أسلوب الممثل فى أى كود. فلننتبه، هذا لا يعنى أن الممثل يؤدى دائمًا بالطريقة نفسها. إن الأسلوب مرتبط بالنظرة التى يلقيها الممثل على العالم، وليس بالنظرة التى يلقيها على نفسه. كتب Merleau - Ponty فى "معنى ولا معنى" "Sens et non - sens" بخصوص رسم Ceganne، إن الأسلوب هو بالضبط العلاقة التى تربط الفنان بالعالم. سأعرّف الأسلوب كالشىء المتعذّر تخفيضه فى العلاقة التى للشخص فى العالم، وهذا لا يعنى بالضرورة أسلوب نوع، أو نمط ممثل، ولكن التعبير الخاص بشعر شخصى. وإذا كان الممثل لا يوجد إلا فيما يخص الأسلوب، هذا لا أهمية له، ولا يوجد إلا فى الكود، ولا أكثر من ذلك. وعلى عكس ذلك، فإن مسألة "كيف يسكن ممثل كودًا بأسلوبه" تهمنى. يعتقد الناس أن الممثل الجيد يجب أن يكون ذاته. ولكن ماذا يعنى "أن يكون ذاته"؟ يجب أن أستطيع "أن أخترق ممثلاً". إن الممثل يعتبر تناقضًا : يجب أن يكون له حضور أن يكون هنا، وفى الوقت نفسه، يجب أن نستطيع اختراقه. يجب ألا نتوقف عنده. إن الممثل Philippe Clévenot يرجعنا دائمًا لشىء آخر غيره. إنه شاعر. إن عمل الممثل، هو أن يؤكد هذه الحقيقة، ولكن يحدث الشىء نفسه بالنسبة للإخراج. عندما يكون الشىء غير واضح، فهو غير موجود ...

– ما هى الصفات المطلوبة للممثل؟

– S. Braunschweig – التزام ما فى العالم. يجب أن يملك الممثل صفات ضمير الذات، أن يكون لديه ذكاء ما يفعله فى علاقته مع الآخرين، ذكاء الإجمال، بما فيها النضوج فى جلسات التدريب. وهنا يمكن طرح السؤال على مستوى التربية. إن التربية تعنى بلاشك تعليم الممثل أن يقبل نفسه، لأنه بالنسبة لعدد من الأشخاص، عمل الممثل، هو الاختباء. يجب أن نعرف ما نختبىء به. لست ممن يعتقدون فى الروحانية، أو رومانسية ولا أعتقد أن المهم هو العُرى، يعنى خلع كل الأقنعة. المهم هو إيجاد الأقنعة المناسبة. إن الأقنعة المناسبة هى التى لديها صلة "بذاتهم الحقيقى". يجب إيجاد حقيقة ولكن ليس بالضرورة العُرى. يوجد ممثلون يبحثون عن طريقة لإعطاء صورة عن أنفسهم أو "ارتداء قناع". إنها الصورة التى يعطونها عن أنفسهم، وهؤلاء لا يهمون. توجيه ممثل هو منعه من وضع أقنعة سيئة. القناع الجيد هو الذى لا يعكس "صورة" عن الذات. إن القناع السيىء صورة. القناع الجيد ليس صورة. يوجد هذا العمل التربوى فى تحضير الإخراج. نحن نختبىء بكل الطرق. إنه شىء طيب أن نختبىء، هذا حياء. عندما نقول إن الممثل مُتفتح، هذا يعنى أنه إما يُظهر الأقنعة السيئة، وإما يجعل من عدم الحياء قناعًا له.

– على هذا المستوى، الوضع الذي نختاره تربويًا هو فى غاية الحساسية. من الممكن أن تصبح أستاذًا، وبالتالى أن يكون له مريدين. ولكن عندما يكون تعلّق الطلبة على هذه الحال ويفشلون فى إيجاد استقلالهم، تصبح العلاقة التربوية إشكالية.

- S. Braunschweig – كان Antoine Vitez أستاذى. كان يحضر المحاضرة ويقول "لا أعرف". كان يتحمل. توجد أوقات كثيرة لا أعرف فيها. ماذا يعنى "لا أعرف"؟ هذا لا يعنى إننى مرتبك، ولكنى أبحث عندما أعمل مع ممثل، لو كان ذلك على خطة تربوية. أو فى عرض، فإنى أبحث. إن موجه الممثل هو شخص يبحث. لدية مسافة صغيرة تسمح له بالتقدم والنظر إلى ما هو أبعد قليلاً.

- أن يتوقع ما هو آت؟

- S. Braunschweig – نعم، يعنى "أن يخترق" قليلاً. وهذا ليس بالضرورة وليد تفكير طويل. توجد زاوية عفوية فى ذلك. الإحساس بما لا ينفع ثم البحث مع الآخر، وضع الآخر فى وضع البحث هذا هو الشىء المهم.

- وعندما يراك الآخر وأنت تبحث، يُمكن أن يقول "أنا أيضًا أستطيع البحث".

- S. Braunschweig – يوجد خطاب شهير للمثلين فى مقاومة المخرج. ممثلون كثيرون لديهم موقف من نمط "إذا قال المخرج ذلك، سأفعل شيئًا آخر" أو "سأغيّر ما يقال لى". إن الذين يطالبون بهذا الخطاب يظهرون فلسفة التغيير بالارادة وضد أى توجيه . أعتقد أن المشكلة ليست فى ذلك . ولكن هذا الوضع يتخذه أيضًا المخرج. أنا لا أستطيع العمل مع ممثلين إلا من خلال علاقة ثقة، لا علاقة سلطة. ولكن من الممكن أن أقوم بالتوجيه، وهذا شىء آخر. "أن تقوم بالتوجية" هذا يعنى أنه فى لحظة ما يبحث الممثل فى الاتجاه الذى نشير إليه. وفى كل الأحوال، سيحيد بالتأكيد عن هذا الاتجاه. وهذا تغيير المسار مهم. ولكن إذا تم البحث اراديًا عن تغيير المسار، فلن نجده أبدًا! بتعبير آخر، يجب أن يكون الممثل أيضًا فى علاقة ثقة مع المخرج. فى الواقع، أحب جدًا الممثلين الذين ينصاعون. أفضل ممثلاً ينصاع عن الممثل الذى يعمل. الفرق بينهما أن الممثل

الذى ينصــاع هو ممثل يمكن أن "يكون". إن التــربيــة تطلب أن تضع الناس فى مواجهة أنفسهم، يعنى فى مواجهة حدودهم.

- هذه بالتحديد هى النقطة الحساسة؟

- S. Braunschweig - هناك حــدود، ثم يتم تخطيـهــا أولاً. يمكن أن يتم تحريك الحدود. الممثل الذي لا يعرف حدوده لا يعرف كيف يعمل. إنه دائمًا فى المكان غير المناسب. ليس لديه مركز ثقل. إننى أبحث دائمًا على أن يكون الممثل "ممركزًا" الممثل الذى يكون لديه مركز ثقل هو شخص موجود، و "له وزن" لا يجد الممثلون الشبان بالضرورة مركز ثقل خاصا بهم، وخصوصًا لديهم اتجاه لصناعة. يجب مساعدتهم على الاحتفاظ به. الممثل "الممركز" ليس بحاجة إلى أن يسأل "إذا كان كل شىء قد تمّ على خير". هو يعلم ذلك.

- إذن العمل مع الممثلين الشبان يتطلب محاولة أن يدركوا سبب وجودهم هنا فى لحظة ما، أن يدركوا مركز الثقل الخاص بهم و أن يجدوا طريقه؟

- S. Braunschweig - كان Vitez يقول شيئًا عبقريًا. "على خشبة المسرح، كل شخص يستطيع أن يفعل شيئًا عظيمًا، فعلاً كل شخص، ولكن الممثل هو الذى يعيد العمل". إن التربية هى إعادة الارتجال. الممثل هو الشخص الذى يعرف المرور بالطريق مرة أخرى كما لو كانت المرة الأولى، وفى ذلك، أعتقد، أن متعة الممثل تتواجد، مما يتطلب مشقّة كبيرة جدًا.

- هل سبق لكم أن قمتم بالتدريس فى مدرسة؟

- S. Braunschweig - إننى اعتدت هذه الممارسة.

- هل فى نيتكم إعداد ممثلين شبان؟

- S. Braunschweig - أقوم بالتدريس لطلبة السنة الثانية كل خميس فى الفترة الصباحية. الانتظام مهم، لى ولهم. كنت أفضل ألا أحضّر لعروض معهم، ولكن إعداد عروض يشكّل التحريك بين وجوب الإنتاج والبحث. من الضرورى وضعهم أمام العمل المهنى، وأن يعرفوا حدودهم فى مثل تلك الظروف.

- كان Vitez يعتقد أن المسرح لا يمكن تعلمه إلا إذا تخطينا تعلّم ريبرتوار فى صالح إثارة خيال الممثل. هل تتفق مع وجهة النظر هذه أو ذلك يبدو لكن اليوم غير مقبول؟

- S. Braunschweig - متفق تمامًا. أعتقد أن ما يمكن تعليمه للناس هوالعمل. وبالنسبة لممثل، هذا يعنى معرفة عدم أخذ القناع السيىء، معرفة التعرف على الذات والقدرة على تنمية خياله. إن خيال الممثل يعتمد على خيال الآخر وعلى المكان. "أن يكون هنا" يعنى إيجاد أماكن عن طريق اللغة والصوت.

- ما هى الطرق لخلق خيال الممثل؟

- S. Braunschweig - إننى أكره "أن أغذى ممثلاً"، أن أقول له "إذن أنت تتخيل..." إنى استطيع أن أفعل ذلك، ولكننى لا أريد أن أفعل ذلك. أستطيع السير فى اتجاه، ولكن ذلك بالنسبة لى، "مطبخ". وأنا لا صلة لى "بالمطبخ" الخاص بالممثل. إننى أعمل أساسًا على المواقف وعلى معنى ما هو حادث. ولكن عندما تكون واضحًا ومحددًا جدًا على المواقف، تدخل أيضًا فى "المطبخ"...

- ما هو ما تسمونه "موقفًا"؟

– S. Braunschweig – إن الموقف تحدى، مثلاً فى المسرح الكلاسيكى: لماذا أنا هنا ؟ لماذا جئت؟ ماذا أريد؟ أشياء بسيطة جدًا.

– هل ترون فائدة فى تطوير معنى المكان، شكل فى المكان، مع أخذ فى الاعتبار أن اليوم الصلة بالمكان وبالصورة، التى يمكن تنميتها فى الفنون التشكيلية، هى متعددة الحواس وليسن فقط مرئية؟

– S. Braunschweig – نعم، بالتأكيد. كل ما يساعد إلى عدم تقديس الممثل، وإلى تجنب أن إعداد الممثل يصبح هدفًا فى ذاته، وهكذا الرسم أو تنمية حاسة الصلة بالمكان يمكن اشتراكها فيه.

– هل تتوقعون تعاون مع مدارس أخرى للفن، مثلاً، مثل الكونسرفتوار القومى العالى للفن المسرحى فى باريس مع Femis أو مع فنون الديكور؟

– S. Braunschweig – إذا لزم الأمر، نعم.

– ما هى شروط القبول فى مدرسة TNS؟

– S. Braunscheig – لا يمكن للجميع أن يصبحوا ممثلين هذا من جهة. يوجد أناس لديهم مقدرة على الأداء، الذين احتفظوا بعلاقة غير متغيّرة للأداء، مثل الطفل، ومن جهة أخرى، يجب على الممثل أن تكون لديه الرغبة فى البحث. المهم أن يكون لديه تفكير مفتوح بعرض المسرح، وليس فقط على ممارسته كممثل. يجب أن يكون لديه عينين مفتوحتين على كل ما يدور حوله، وليس فقط "منقلبين" نحو الداخل. يمكن لكل شخص أن يصبح ممثلاً دون أن تكون لديه ثقافة عامة كبيرة. ولكن لا يمكن أن يصبح ممثلاً دون النظر إلى ما يجرى من حوله.

– كيف يمكن ملاحظة هذه الصفات أثناء المسابقة؟ كيف يمكنكم الوصول إلى رصد هذا الانفتاح؟

S. Braunschweig – يتم إقراره بالطريقة التى ينظر بها المتقدم لشريكه، كيف يحمل نصًا، إذا كان يُسمعنا إياه أولاً. كيف يقدم نفسه، يوجد بالضرورة بُعد نرجسى، ولكن يمكن أن نرى إذا كانت هذه النرجسية منتجة لشىء آخر غيره أو لا. نرى أيضًا فى مسمع إذا كان الموضوع يخص لحظة عمل، أو إشارة "انظروا إلى، كيف إن على ما يرام". من الممكن أن ننتبه إلى هذه الأسئلة على خشبة المسرح، أثناء التمرينات أو عند المناقشة. من المهم ملاحظة الممثلين فى موقف الأداء خلال الجلسات والدورة الاختبارية.

– لقد خلقتم إعدادًا جديدًا : إخراج/ فن مسرحى. ما هى دوافعكم؟

S. Braunschweig – يوجد فى مدرسة TNS ممثلون، ريجسيرات، سينوغرافيون. هذه المدرسة لها خاصية وجودها فى مسرح، وللعجب لا وجود للمخرجين. يجب أن تكون مدرسة "حقيقية" للمسرح أكثر منها مدرسة أجهزة محددة للمهن، مما له عواقب على تنظيم السنة الأولى. المهم هو القيام بأعمال أكثر فى الجذع المشترك، أن يتم عمل مسرح سويًا، وليس فقط أداء، ديكور أوتقنية. المهم أن فى هذه التعديلات داخل المدرسة ما يرتكز على هذه الرغبة فى أقل قدر من التقسيم. هذا لا يعنى أنه لن تكون هناك محاضرات محددة. ولكننى أعتقد، على سبيل المثال، أنه من المهم أن يكون للسينوغرافيين تجربة ممثل، على أى حال "ماذا يكون جسدهم فى المكان"؟ وكذلك من المهم أن يعرف الممثلون الكتابة فى المكان بأجسادهم. فى هذا المجال، قسم واحد. إن إخراج قسم مُستعْرض يخلق روابط ويحطّم السدود. للإخراج مهمة داخلية. أعتقد أنه

لا وجـود للمسـرح بدون إخـراج. في فـرنسـا، الحـديث عن الإعـداد فى الإخـراج يعتبر من الممنوعـات. ولكن بالنسبة لى، مدرسة للإخراج فقط لا معنى لها. ما له معنى هو مدرسة مسرح يوجد فيها أشخاص يمثلون، ويخرجون، ويصنعون الديكور، إلخ... المهم ربما يكون إعداد مخرجين منفردين أكثر من اقتراح إعداد فى الإخراج عمومًا. أنا لا أقول إن الممثل لا يمكنه أن يقوم بالإخراج، ولكن من الصعب أن تكون فى آن واحد فى الداخل والخارج.

– ما هو المطلوب تنميته تحديدًا لدى طلاب الإخراج بالنسبة لما هو مطلوب بالنسبة لإعداد الممثل؟

– S. Braunschweig – ما هو عمل المخرج؟ أنه فى العرض بالتحديد هو الذى يحّرك المشاهد بعضها ببعض. يحرص على أن مشهد أ، يتبعه مشهد ب ليس ذلك مجرد تتابع مشاهد، هو يؤكد على صلة بين أ. و ب. هو شخص له رؤية شمولية. يربط بين جميع عناصر العرض. نحن بحاجة إليه من أجل البحث عما أسميه "انضباط الصلة بين كل العناصر". وهذا يمكن تعلّمه.

– هل مهمة المخرج التى يتم تعريفها "بنظرة شمولية" هى القدرة على "ربط كل العناصر في العرض" تشبه مهمة رجل المسرح؟

– S. Braunschweig – نعم، برغم أن رجل المسرح يقيم علاقة أكثر بعدًا من خشبة المسرح، وأقل مباشرة مع الممثلين. إن موهبة رجل المسرح، هى فى كثير من الأحيان أن يقول ما يجب قوله فى الوقت المناسب، وأن يعرف كيف يعيد مسارات عمل عندما يبقى المخرج "ملتصقًا" أكثر بخشبة المسرح. يمكن أن يكون رجل مسرح دون أن يكون مخرجًا. فى كثير من الأحيان، يكون المخرج أكثر التزامًا. هو يحكى رؤيته للعالم بصورة مختلفة عن الممثل. لكى يصبح شخصًا مخرجًا، يجب

أن تكون الصلة التى لدينا مع الآخـرين والعـالم، تسـمح أن يكون هـناك مكان للآخرين. يجب أيضًا أن تكون هناك موهبة نفسية حتي تتوافق رغبات الجميع.

– ولكن "رؤية العالم" لا تجيب على سؤالك "كيف يتم الإعداد"؟

– S. Braunschweig – من الممكن تعليـمــهم أن يعـملوا، وأن ينظروا، وأن يستـمـعوا، وأن ينظـموا. بالتـأكيـد، يجب أن يكون لديهم الطاقـة. يتم اختـيار أشـخـاص قـد مـرّوا بعـمل الإخـراج، ليس بالضـرورة على المسـتوى المهنى ولكن أشـخـاص قـد مـرّوا بالتـجـربة وتكون الرغـبـة في الإخـراج لديهـم ليسـت رغـبـة مجـردة. إحدى الصفـات المطلوبة هى بـالتـأكيد أن يكون الشـخص قـادرًا لجـذب الآخـرين لمشـروع. يجب أن يكون هـناك أشـخـاص برهـنوا أنهم قـادرون... هذا لا يمكن تعليمه.

– فى داخل المدرسـة، هل تُتخـذ القـرارات بالتـعـاون مع الفـريق التـربوى، مع الطلبة؟

– S. Braunschweig – أتمنى إقـامــة مــدرســة تربوية مـحـدودة تعـرّف الاتجاهات الكبيـرة للمدرسـة. رغـبـة الطلبـة تعتـبـر مؤشـرًا لشـىء مـا، ولكنهم لا يقررون.

– هل تعتقدون أنه من الضرورى إقامـة عـلاقة عمل بين المشـتركين، أو يكون من الأفضل أن يبقى كل شخص على أرضه؟

– S. Braunschweig – إنه من الأسـاسـى إقـامـة عـلاقـة بين المشـتـركين، مما يعنى أن هؤلاء يتم اختـيارهم ليس من أجل انتـقـائيـة مـا، ولكن لأنهم يعـملون فى

اتجاه ما، دون أن يقومون بنفس الشىء وأن يجدوا أنفسهم يتعاملون بحساسيات متشابهة تمامًا. يجب أن نكون متفقين على توجيهات أساسية. يجب أن يتم تأسيس التربية على مشروع فنى.

– ما هى المعايير التى تحكم الممثلين المنتمين إلى الفرقة الدائمة لمدرسة TNS لقبول دخولهم فى المدرسة؟

– S. Braunschweig – لا يستطيع كل الممثلين أن يقوموا بالإعداد. المخرج يستطيع أن يقوم بالتدريس فى مدرسة، حيث إنه عندما يقوم بعمله كمخرج، هو ينقل فعلاً. لكى يتمكن الممثل من التدريس لممثل آخر، يعنى ذلك أن يقوده إلى الأداء بشكل آخر لا ينتبه له هو شخصيًا. يجب أن يكون له نضوج ما.

– ما هى أنماط المشتركين التى تتمنونها للطلبة الممثلين؟

– S. Braunschweig – فنانو العرائس، أشخاص متمكنون فى أكثر من نظام. إن فن العرائس أداة تربوية. هو فن يعلّم اتصال الحياة بشىء ميت، وهذا هو أساس المسرح.

ديسمبر ٢٠٠٠

مدرسة Lecoq:

من حركات الحياة إلى الإبداع الحى

Christophe Merlant

أنشئت المدرسة الدولية لمسرح Jacques Lecoq منذ أربعة وأربعين عامًا، وقد استقبلت أكثر من خمسة آلاف طالب ينتمون لسبعين جنسية، وهى أحد المراكز الكبيرة للإبداع المعاصر. وتوفى Lecoq فى ١٩ يناير عام ١٩٩٩، وهو من الشخصيات النادرة التى ابتدعت أسلوبًا، ومن هذا الوقت يتحدث الجميع عن "أسلوب Lecoq"[١] ولهذا الأسلوب الفضل فى وجود انتاجات عديدة تغذى حقل الإبداع المسرحى المعاصر (ممثلون، مخرجون، رجال مسرح، مهرجون)، ولكنه أيضًا يفيد، بصورة أوسع، مجالات الرقص، والكتابة أو السينوغرافيا. إن قائمة الذين يعترفون بفضل Lecoq، من Dario Fo إلى Ariane Mnouchkine ليست موضوع هذه الدراسة، التى تهدف إلى أن تكون أكثر تحديدًا وأكثر خطورة. السؤال المطروح هو معرفة سبب المكانة الخاصة لمدرسة Lecoq فى مجال الاعداد متعدد النظم للمؤدى ومبدى العروض الحيّة؟

للإجابة على هذا السؤال، سأستند على مجموعة لقاءات قمت بها مع Jacques Lecoq فى عام ١٩٩٨، ولقاءات مع أساتذة المدرسة وكذلك ملاحظات سُجلت عامى ١٩٩٣ و ١٩٩٤ على هامش محاضرات كنت أحضرها فى هذا الوقت وكنت قد عرضتها عليه.[٢] عندما انتهى Lecoq من كتابة

---

(١) يدير المدرسة الدولية لمسرح Lecoq منذ ١٩٩٩ Fay lees Lecoq. أما التنسيق التربوى يقوم به Thomas Prattki.

(٢) "مذكرات رحلة إلى السنترال ". (السنترال Central هو اسم صالة الرياضة القديمة التى تشمل مدرسة Lecoq منذ ١٩٧٦). وقد قمت بنفسى عام ١٩٩٥ بتنفيذ طباعته.

"Le Corps Poétique"[٣]، طلب منى أن أشارك فى "توليد" عمل آخر لأنه كان يجد صعوبة فى تحديد شكله. كان يتمنى أن"يتجه أكثر نحو الشعر والفلسفة" الكامنة فى تربيته والتى كانت قد تكونت بالفعل. ولكن للأسف لم ير المشروع النور ولم يبقى منه سوى بعض الآثار الأولية.

تداخل التخصصات بدلاً من تعددها.

فى البداية، يجب تحريك الصلات بين Jacques Lecoq التربوى، و أسلوب Lecoq، والتعليم المتبّع خلال عامين فى المدرسة. إن الهبة التربوية شىء، والأسلوب شىء آخر. حول التربوى، والأسس التى وضعها، إن الأسلوب يبقى مفتوحًا بالنسبة لمعطيات الأساتذة الآخرين والتساؤلات الجديدة التى تأتى من جانب الطلبة. الموضوع يخص أسلوبًا بالمعنى الصحيح، أسلوب اصطحاب طريق، وليس طريق محدد بصورة نهائية وبرمجة جامدة على عامين. فى هذا المعنى تتقدم المدرسة بصورة كاملة "كمدرسة إبداع مسرحى بكل صوره"[٤] وليس فقط كمدرسة مهنية. انطلاقًا من ذلك، التدريس المقدّم يتبع شخصية التربويين، وموهبة الطلبة من دفعة ما، وكذلك محاسن الأسلوب. وبخلاف الأساتذة والمحاضرات، تمتاز المدرسة بأسلوب تدريس جديد نسبيًا، مرتبط بمضمونه وبآثاره، الذى ورّثه Lecoq للذين يقومون بالعمل من بعده.

ما معنى تعدد التخصصات لدى Lecoq؟ أكروبات، فنون السيرك، صراع، تمثيل صامت، إبداع أقنعة، مسرح أشياء، كتابة مسرحية، تحضير جسدى

---

(٣) Jacques Lecoq بالاشتراك مع Jean – Gabriel Carasso
"Le Corps Poétique.Un enseignement de la création théâtrale"
Actes - Sud-Papiers/ باريس Anrat Théâtre Éducatio ١٩٩٧،

(٤) لوحة تقديم المدرسة ، ٢٠٠٠ – ٢٠٠١، صفحة ٢

وصوتى، تقارب ديناميكى للشعر، والتصوير والموسيقى. بالفعل يتم تدريس كل هذه التخصصات، وقراءة اللوحة يُمكن أن يعطى الشعور بانفراط التقائى. هل تؤدى كثرة التخصصات إلى نتائج عكسية؟ يمكن أيضًا أن نتساءل إلى أى مدى "دراسة ديناميكية للطبيعة" - من عناصر ومواد وألوان وأضواء ونبات يمكن أن تفيد إعداد ممثل. بعض الكلمات مثل "جيو مسرحية العواطف"، "نقطة ثابتة"، "حالة حيادية" المستخدمة فى "Le Corps Poétique" قد خذلت أكثر من قارىء. وكما يحدث فى كل مسيرة جديدة، فإن مسيرة Lecoq قد أثارت عددًا من الرفوض وعدم الفهم، تمامًا كالحماس غير المبرّر. ومن الخارج، فإن المدرسة لها تأثير إلى حد ما غامض وينطلق من ذلك دائمًا عدد من الأحكام الخاطئة وغير المكتملة.

نحن نعلم أن هذا المفهوم الخاص بتعدد التخصصات، بعيد عن الموضة الحالية للكلمة، يشير إلى واقع فعلي من العروض التى تتحدى اليوم التقسيمات المعتادة بخلطها التخصصات والفنون المنفصلة.

وليس عجيبًا أن يكون المبدعون والممثلون الذين يقدمون العروض قد تلقوا إعدادًا مفتوحًا، ولا يمثل ذلك حداثة التدريس فى مدرسة Lecoq. يجب البحث عن خاصية المدرسة فى الطريقة التى تحقق هذا التعدد فى التخصصات وتفعيلها. الهمّ الأكبر هو تجنب الانسياق لتعليم تخصصات منفصلة عن بعضها البعض، ويؤدى مزجها إلى انتقاء غير مجدى.

من أجل تجنب هذا الخطر، يستبعد الأساتذة وضع الطلبة فى وضع معرفة فعل القليل من كل شىء، مما لا يساعد على تنمية الخيال ومعنى الإبداع. ويُترجم ذلك بتنظيم منهج دراسات رافض لفكرة دورات تساعد على استقلالية

التخصصات، وهناك استثناءات نادرة لذلك. مثل هذا الاختيار يفترض أساتذة يكونون أكثر كثيرًا من مجرد اخصائيين، خبراء أو متداخلين، لكنهم يستخدمون دائمًا قدراتهم من أجل إحياء فكر المدرسة. التواجد والتشاور الدائمين هما القاعدة الذهبية. نقصد بذلك أن هذا الفكر الخاص بالمدرسة المتصل بمضمون التدريس والأسلوب، يفرض على الأساتذة والطلبة موقفًا معمليًا وبحثًا دائمًا، مختلفًا تمامًا عن مجرد التمتع بمعرفة تخصصية. ومن أجل التعرف على مسيرة الإعداد فى مدرسة Lecoq، فإن أسلوب تداخل التخصصات وكونه يؤكد على البحث عما هو مشترك لمختلف التخصصات وسنرى أن الموضوع يخص الحركة - يبدو لنا أصح من أسلوب تعدد التخصصات الذى يوجد فكرة مزج التخصصات.

تؤكد شهادة Norman Taylor على أهمية هذا التمييز: "إن المدرسة شئ آخر تمامًا عن مجرد تجمع أساتذة لكل واحد منهم تخصصه وهو يعمل مستقلاً عن الآخرين. كان يلتف حول Lecoq فريق حقيقى من الأساتذة يخدم كل عام برنامج أو رحلة"(٥).

لنفس هذا السبب، كان من أهم خصائص المدرسة هو جمع أساتذة من بين الطلبة خريجى المدرسة. من هنا تأتى قوة التآلف التى تسمح بعملية التنفيذ والتطورات البطيئة للتعليم. من خصائص الفريق الذى يتم استكماله بهذا الشكل هى إنه لا يوجد أى شكل للإعلام فى تجميع الأساتذة. المعايير الوحيدة المتبعة هى مواهب التربوى وقدرته على العمل فى فريق. وكان Lecoq يستبعد الطلبة الذين حضروا العديد من دورات الاعداد. وهذا كان يحدث: "لا، لا يمكن

(٥) Norman Taylor إلى Christophe Melant، ١٩٩٨. N. Taylor قام بتدريس تحليل الحركة فى المدرسة خلال ١٨ عامًا.

تسجيله... إن إعداده زائد. لقد قابل أناسًا كثيرين، لا يمكن له أن يتعلم شيئًا آخر"[٦]. وسنعود ثانية إلى أهمية هذا الاستعداد.

إحدى ركائز التعليم فى الرجوع دائما إلى تغليل مسرحى كل التقنيات التى لا تؤدى إلا إلى تعبير عن مهارة مهنية فقط. ما أهمية القيام بقفزة خطيرة، إذا كانت لا تنفع يومًا مثلاً فى شقلبة Arlequin: "يظل Arlepuin يضحك حتى الشقلبة"[٧] ! إن إغراء "المهارة"[٨] يفقد الأداء. "بلاشك لن يُطلب من الطالب أبدًا أن يقوم بقفزة خطيرة حقيقية على المسرح، ولكن التعليم الذي تلقاه عن القفزة الخطيرة تتعدى حدود الجسد، ولو أنها تمر بالجسد وتبقى فى ذاكرته. إنها قفزة فى الإبداع، عن طريق حركة الجسد، تحريك مساحة خارجية ولكن ليعود فى النهاية إلى تحريك المساحة الفكرية، والذهنية أو الشعرية"[٩].

هذا الحديث يضعنا فى إشكالية المدرسة والمعنى التى لابد من توافقها مع تداخل التخصصات فى المنهج. هذا المجاز يقودنا إلى التساؤل عن مجاز آخر

---

(٦) "Carnet de bord d'un Voyage au central"

(٧) Le Corps Poétique، صفحة ٨١ .

(٨) نحتفظ ببعض هذه التعبيرات سهلة الفهم التى نشأت في المدرسة، ومع مرور الوقت أصبحت لغة مشتركة وتلخص اختيارات جمالية.

(٩) Jean - Gabriel Corasso فى حواره : "أى إعداد لأى مسرح؟" فى Avignon ١٩٩٩، يؤكد على الدور الأساسى للحركة فى مسيرة Lecoq: "لم يتوقف أبدًا Lecoq عن اقتراح مسيرة حديثة ألخصها كالأتى: اتصال الطالب مع القوانين العالمية للحياة والحركة !"

خاص بالسفر والذى يقود إلى طرح بعض الأسئلة. إلى أى مدى يكون دور الجسد والحركة ضروريين في الأسلوب؟ ولكن أيضًا فى أى شىء يرجع أسلوب Lecoq ضمنيًا إلى أخلاقيات الممثل وعملية الإبداع بالمعنى الواسع، والتى لن يسعفه الوقت للأسلف لتنميتها.

تربية ممثل الإبداع كسفر فى طرق تتلاقى.

إذا كانت صورة السفر تعطينا فكرة عن فكر التربية التى تمارس فى المدرسة، فهذا لأنها تعكس فى آن واحد تعقده وطابعه العضوى. إن المشوار المقترح على السنتين محدد بصورة منهجية ويرتكز على منطقية حقيقية للمراحل. لا يستطيع الطالب أن يخلط المراحل، كل شىء معدّ بطريقة موصلة إلى حالة الاكتشاف أى وضع الطالب فى حالة دهشة. إن الأهمية المعقودة لهذا الكم من الدهشة والمفاجأة فى التعليم هى بالتأكيد أحد الأسباب التى من أجلها نشر Lecoq مؤخرًا، بخلاف تربويين كبار فى المسرح.

إذن فهى مدرسة للحياة أكثر منها مدرسة للفهم. إن الطالب الذى يستفيد من التعليم أكثر من الذى يستخدم ذكاءًا تلقائيًا ومن الذى يحاول أن يستحوذ على تعليم مع استخدام ذكاء علمى قادر على تحليل مقاطع منفصلة.

إن المدرسة تقدم نفسها كمدرسة مسرح تستمد جذورها من "الحياة". وهى تشترط طرازًا من التقارب الحيوى يستطيع قبول غير المتوقع كبعد تأسيسى لديناميكية الإبداع.

أكد Lecoq خلال لقاء مع طلبته فى نهاية العام:

"الموضوع ليس دورة، ولكنه سفر حقيقى طويل. الموضوع هو تربية غير مباشرة، لا يمكن استخدام مراحل مباشرة، لأن المهم هو نقلها إلى الأداء. خلال السفر، يتم اكتساب مواقف تدريجية، ولكنها لا تساوى شيئًا إلا تنقلها فى مواقف أخرى. إنه شىء مشابه تمامًا للعبة البلياردو: للذهاب إلى مكان، لابد من اللجوء إلى طريق ملتوى. مثلاً بعض الطلبة يريدون بالضرورة القيام بدور المهرج وفى الحال. لقد جاءوا إلى المدرسة لذلك ! ولكن هذا مستحيل، لأنه لا يمكن الوصول إلى المهرج دون المرور من قبل بالقناع المحايد!"(١٠).

إن هذه الملحوظات التى قام Lecoq بتلخيصها فى تعليمه الشفهى فى أسلوب لاعب البلياردو، تثير بعدًا ثانيًا للطابع العضوى للسفر. توجد في السفر شبكه كامله من الطرق التى تتلاقى، مجموعة من الاقتراحات التى يمكن للطلبة أن يتبعونها. وعلى سبيل المثال، يكونو مدعوين إلى صناعة قناعهم بأنفسهم ولا توجد أى عوائق فى البداية. ولكن يكتشف كل واحد أن القناع ليس هو القناع المناسب بالضرورة إلا أثناء الأداء.

ونجد أنفسنا إذن فى مواجهة التناقض الآتى: لا يظهر المعنى إلا فى نهاية المشوار ويأتى فى أغلب الأحيان من هذه التصحيحات.

من المعروف أن فهم المؤسسة لا يمكن أن يتم إلا بصورة شاملة، وبهذا المعنى يكون للإعداد فى مدرسة Lecoq بعدًا عضويًا أساسيًا. يمكن أن نفهم اضطراب بعض الطلبة المعتادين على منطق التعلّم بهدف يؤدى إلى اكتساب معرفة. هنا الموضوع يخص تشجيع تنمية وضع للإبداع بالممارسة، وخصوصًا التعليم الذاتى.

---

(١٠) Carnet de bord d'un voyage au central.

كان Lecoq يقول دائمًا أن السفر يستمر بعد المدرسة وإنه لابد، طبقًا لرأى عدد من الطلبة الخريجين، من بضع سنوات من أجل أزدهار التعليم فى الإبداع الشخصى "يجب أن يعلم كل واحد أن يأخذ ويترك".[11] ومن المؤكد أن الطلبة ليس لديهم جميعا هذا النوع من التقديم للإعداد للإبداع، يجب أن تمارس المدرسة فصلاً دراسيًا كتجربة فى العام الأول. فقط الثُلث يتم تنفيذه فى العام الثانى. هذا الاختيار ضرورى من أجل الحفاظ على مقتضيات الاستثمار الشخصى والجماعى لتلك التربية للاكتشاف المشترك.

فى هذه الطرق المتنوعة للإبداع التى تقترحها المدرسة خلال العامين، فإن الممثلين يسلكون طرق الأداء والاحتكاك بقوانين الحركة. هذا الكشف سيتم فى الممارسة اليومية للمحاضرات والتعليم الذاتى[12]. فى أثناء ذلك خمس إلى سبع طلبة يتلقون موضوعًا أسبوعيًا ويبنون فى ست ساعات، خلال ساعة ونصف يوميًا "شيئًا مسرحيًا" يقدمونه صباح الجمعة أمام هيئة التدريس وزملائهم يسمح ذلك بإدخال معطيات التعليم أسبوعًا بعد أسبوع وبسرعة، ولكن أيضًا تنمية فكر العمل المشترك.

ينتظم الاحتكام بالقوانين وتقنيات الحركة حول محاضرات تحليل أفعال جديدة، حركات رياضية، أو حركات مهنية. ويتكوّن اكتشاف تدريجى

---

(١١) نفس المرجع.

(١٢) تتكوّن مجموعات المحاضرات الذاتية تلقائيًا وتتغير من أسبوع لآخر. يستمر العمل المسرحى المقدّم عشر دقائق ويكون هناك مجالاً لأى أداء. مثلاً : "مكان، حدث"، : "الرجل أو المرأة الخفية"، "صراع المواد".

للتخصصات. وبطريقة استدلالية، لأن المدرسة حيّة، يمكننا أن نعطى فكرة مشوار تعليم للسنة الأولى وهى التى تؤسس قواعد الأداء[١٣].

كواليس التقدّم المرحلى.

خلال الثلاثة أشهر الأولى سنمر بالقناع المحايد. سيكشف لكم عن الأداء الصامت للممثل الذى يسمح فيما بعد بالتحدث بصورة أفضل. وسيكشف لكم أيضًا وجودًا فى المكان الذي يسبق ويحضّر للسفر الذى ستقومون به معه والذي ستكتشفون فيه الحركات التى تنعش عناصر الطبيعة (النار، الأرض، الماء والهواء). ثم يأتى دور المواد (الورق المقوى، الحديد، الكواتشوك، الزجاج، ولكل مقومات وردود فعل مختلفة).

فى الفصل الدراسى الثانى سيكون هناك "سوقين". "سوق الشعراء" حيث تقاربًا للشعر بالجسد والحركة. كل واحد سيأتى بقصيدة فى لغته الأصلية. هذا العمل فى بلد الشعر يلحق بفكرة محاكاة الطبيعة عندما نقوم بعمل متاوزٍ على ديناميكية الألوان والأضواء، فاننا ننقل اليكم عن طريق التقليد[١٤] عالم الشعراء

---

(١٣) Carnet de bord d'un voyage au Central - هذه الملحوظات تخص تقدم عام ١٩٩٤ - ١٩٩٥ . لا أهمية لهم سوى التقاط المراحل الزمنية للسفر من الكواليس كما يتم تقديمه للطلبة فى اليوم الأول، فى أسلوب شفهى يحتفظ بانطلاق المشوار. بالنسبة للمضمون سنجد مزيد من التفصيلات فى Le Corps Poétique لـ Jacques Lecoq. دراسة وصفية وجادة عن كل مضمون.

(١٤) مفهوم التقليد يسمح بالتمييز بين عالم الرسام والشاعر أو ديناميكية اللون. حول ديناميكية الألوان واستخدامها فى إعداد الممثل المبدع، نجد ان Lecoq قد تاثر بكتابات Itten، و Klée، Kandinsky.

الكبار مثل Michaux , Artaud، و Ponge ، و Guillevic، و Saint - John Perse ... التحدى سيكون الدخول إلى الشعر عن طرق الجسد. كيف سيمكننا الإمساك بذلك بالحركة؟

وسيستمر عمل على الحركات الرياضية، بطريقة متوازية وحركات العمل، وعلى شاعرية الأشياء. وهذه الشاعرية ستسمح باللعب مع الأشياء وفهم ما تسمح به ديناميكيتهم في المكان لاختراع فى الأداء، واستخلاص تبرير درامى منها.

المماثلة بالحيوانات ستسمح لكم منذ شهر فبراير بالبدء فى الصعود نحو الشخصيات، مع اكتشاف الحركات، والضغوط، و الإيقاعات فى جسد الحيوانات، مماثلة بها.

وسيقام "سوق الأقنعة" فى شهر مارس وسيتولى كل شخص تنفيذ القناع الخاص به محاولا أن يكتشف كيف "يؤدى" أو "لا يؤدى" ! وسيكون شهر مارس هو شهر القتال بالنسبة للأكروبات المسرحية، وفى مجال تحليل الحركة سيكون الفصل الدراسى الخاص "بالجُمل" الكبيرة، فيما يخص الحائط أو المركب.(١٥) ليس من المفروض الاكتفاء بتعلّم تقنيات شكلية، ولكن أن تكوّنوا مرجعية تستطيعون النهل منها. من الحركة تنشأ الإيماءة الصحيحة أو الخاطئة، ويمكن أيضًا أن تدع مجالاً "للشك".

---

(١٥) هذا العمل التقنى الدقيق جدًا عبارة عن تفكيك الإيماءة مثل القفز من حائط من أجل تكوين "جمل". هذا العمل التقنى يستلزم لياقة من الممثل ويتناسق مع الجهاز التنفسى. ولكن بطبيعة الحال على هذا العمل التقنى لا معنى له إلا فى إطار تبريره المسرحى.

وبعد أن نكون قد حققنا نزولاً فى "داخلنا المشترك" بفضل القناع المحايد، والمماثلة، والعناصر، والمواد، والحيوانات، سنبدأ فى الفصل الدراسى الثالث صعودًا نحو الشخصية سنقابل أقنعة هى "مكبرات أداء". سنعلب عدة شخصيات وسيصبح "الأنا" "شخصًا آخر" بارتدائه أقنعة بدائية، الأقنعة المعبرة، الأقنعة المفيدة الأقنعة الخاصة بكم. يبدأ بناء الشخصيات فى شهر إبريل بدءًا من اكتشاف ديناميكية العواطف، والحالات والمشاعر.

فى البداية، ستقترحون شخصية تمت دراستها في المدرسة. ستكون هناك ظاهرة جذب بينها وبين شخصكم. ولهذا سيستلزم الأمر بناء شخصية ثانية مضادة للأولى. ستكونوا إذن فى مثلث: الممثل، شخصيتكم الأولى والشخصية الثانية. سيكون إذن للشخصية الثانية ازدواجية، يجب أن يحتفظ بالصورتين وسيكون مطلوب منكم إمكانية أداء لقاءات حقيقية بين شخصيتكم الأولى والثانية. وبصورة متوازية، ستقومون بعمل على الصلة التى تربط بين الحركة والموسيقى (Luciano Berio Miles Davis و Béla Bartok) والموسيقى الكلاسيكية والإيقاعية بحركات تخص الصوت والجسد.

وفى نهاية العام، سيتم الغاء المحاضرات الذاتية وستبدأون مرحلة الاستبيان. "كيف تعيش الحياة؟" الحياة التى لابد من ملاحظتها كما هى، ثم تقومون بمسرحيتها. سيكون لديكم شهرًا للملاحظة، للمقابلات والعمل على موضوع قد تم اختياره عن طريق مجموعات من عشرة أفراد، وسينتهى بتقديم عرض للجمهور من عشر إلى خمس عشرة دقيقة.[١٦]

---

(١٦) Carnet de bord d'un voyage au central

إن دراسة مثل هذا المشوار يظهر بوضوح التداخل المستمر بين انفتاح الفنون غير المسرحية وتحريكها. فى الواقع، إن التردد على التصوير، والموسيقى، والشعر، وصناعة الأقنعة، وهو شكل يقترب من النحت، موجّه دائمًا عن طريق البحث عن الحركة وبعدهم المسرحى. أما عن ملاحظة ما هو حى بكل أشكاله، بدءًا من عناصر طبيعية للبشرية، يمكن أن نقول إن ذلك يأخذ وضع التخصص الكامل في تربية Lecoq، ويمكن أن نسميه تخصص النظرة. سنلاحظ أيضًا أن التطوّر الذى يبدأ من القناع المحايد إلى البناء التدريجى للشخصية، بإبداع وممارسة الأقنعة، يمر بمشوار تكون مراحلة غير قابلة للتبادل. بالإضافة إلى أن هذه التربية ترتكز على تفعيل مباشر ودائم للمعطيات التقنية فى الإبداع الخاص بالأشياء المسرحية.

ويتجه الجزء الثانى من السفر، فى السنة الثانية، إلى اكتشاف مناطق متنوعة درامية للمسرح: لغة الإيماءات، التراجيديا، الميلودراما، الكوميديا دل آرت والمهرج تعاد إليهم الحياة ويتم تجديدهم، على ضوء دروس المكان والحركة وتطورات الحياة المعاصرة. تمارس تربية "تجديد" الأشكال القديمة بعيدًا عن الشكليات.

البعد المزدوج الأفقى والرأسى لسفر الاكتشاف فى بلد الإبداع.

هناك مظهر يصعب فهمه من الخارج فى أسلوب Lecoq يتواجد فى البعد المزدوج، الرأسى والأفقى، للسفر. "إن سفرنا التربوى الأفقى فى المساحات الجيودرامية تضاعف بالتدريج من سفر ثانى على الخطوط الأفقية الكبيرة: ارتقاع مستويات الأداء واكتشاف الأعماق الشعرية فى آن واحد"[(١٧)]. وتحت

(١٧) Le Corps Poétique، صفحة ٢٥ .

العنوان: "البحث عن المستديمات". المرجعية لهذا السفر على الخطوط الأفقية الكبيرة تتحدد، والمستديمات المطروحة، هى أيضًا الخاصة بقوانين الحركة: يتكوّن الأساسى الديناميكى التعليمى عن طريق علاقات الإيقاعات، والأماكن والقوى. المهم هوالتعرف على قوانين الحركة، بدءًا من الجسد الآدمى فى عمل: توازن، عدم توازن، تعارض، تبادل، تعويض، فعل، ردّ فعل. كلها قوانين توجد فى جسد الممثل كما فى جسد الجمهور. إن المتفرج يعرف تمامًا إذا كان هناك توازن أو عدم توازن على خشبة المسرح. يوجد جسد جماعى يعرف إذا كان العرض حيًا أم لا. إن الملل الجماعى هو علامة عدم تشغيل عضوى لعرض ما.

تشكل قوانين الحركة كل المواقف المسرحية. إن الكتابة شكل فى حركة. التيمات ممكن أن تتغيّر، هى تتبع الأفكار، ولكن أشكال الأداء تبقى مرتبطة بالحركة وقوانينها الثابتة (...) إن الحركات من الخارج مشابهة لحركات الداخل، إنها نفس اللغة. شاعرية المستديمات التى تولّد كتابة، هذا ما يبهرنى إلى حدّ كبير.(١٨)

يوضّح النصان السابقان الآتى : إن تربية Lecoq، ولو أنها تلجأ دائمًا إلى ملاحظة الحياة الجارية، تجد مع ذلك أساسها الديناميكى، وقدرتها على التجديد، و "حيويتها" فى القوانين "الثابتة"، وإن هذه القوانين ليست اتفاقات، ولكنها قوانين موضوعية للحركة الجسدية كما يمكن أن نراها فى جسد الممثل فى حركة. هنا نذكر قوانين رياضية بحتة، السير مثلاً. وإذا كانت هذه الحركات الخارجية (التى نلاحظها فى الجسد كما فى الطبيعة) تؤثر على حركات الداخل (عالم المحركات السيكولوجية، الحالات، العواطف، المشاعر) : وأخيرًا هذه

---

(١٨) Le Corps Poétique، صفحة ٣٢ ، ٣٣ .

القوانين الخاصة بالحركة تضبط عملية تكوين عمل عن طريق الفنان والحكم الذى يصدره المتفرج على العمل.

مرحلة القناع المحايد : مرحلة تأهيلية لوجود يؤدى إلى الإبداع.

إن التربية التى تُمارس فى مدرسة Lecoq تدعو إذن إلى صفاء حقيقى لنظرة الممثل الشاب وحاسة الملاحظة لديه. إنه رجوع حقيقى "للأشياء نفسها"، وفقًا لمنظرى الفينومنولوجية، بحثًا عما تعطينا لنراة ونحسّه فى مكانه وديناميكيته، ناسين الفكرة التى يمكن أن تكوّنها، وهى بطبيعة الحال جزئية و "ثقافية". المهم أن نترك أنفسنا نتأثر من جديد بالعالم، وإعادة حركاته، فى مرحلة صمت كلامى ولكن أيضًا صمت عن كل العواطف التى قد تنبع من التاريخ الشخصى للمثل. إنه التعليم الذى يتلقاه من ارتداء القناع المحايد الذى يجعل كل خطاب محايد عن الأشياء ويؤدى إلى إعادة اكتساب "الوجود" البسيط للأشياء. وهو وجود يجهل مسافة أى تعليق أو رأى أو حكم.

إنه فضول واستعداد الطفولة والسذاجة التى أعيد اكتشافها. إنها لحظة الصفحة البيضاء التى لابد من التقاطها واكتسابها قبل امكانية الاختيارات الخاصة بالأداء الشخصى التى لا يمكن لها أن تعبرّ إلا عن مغامرات شخص غير عادى، له خصوصية.

والمرور بالقناع المحايد هذا الشىء الوحيد الذى يسمح بإعادة امتلاك الذات بعيدًا عن هذه الحكايات. من الواضح أن هذا البحث عن العالمى، عن هذا المسرح تحت المسرح، الإيماءة تحت الإيماءة، يبقى غير مُستكملاً، ولكنه يحضّر الطالب لتربية تحقيق الذاتية. ويحدد Lecoq هذه العلاقة بين القناع المحايد، التواجد لديناميكية الأشياء وإعادة اكتشاف عوامل مشتركة يسمح بها القناع. إن

هذا المرور يعطى للممثل الشاب القدرة على ترك العالم ينطبع على جسده، وأن يغيب عن ذاته، بطريقة تجعله يستطيع فى وقت لاحق تحوله فى رؤية خيالية شخصية رغم أنها قادرة على الإحساس بالإنسان فى كل ذات منا كبشر.

ترداد الواقع والمكان، منابع الخيال فى أسلوب Lecoq

التلقائية المركزية لـ Marcel Jousse[19] هى أن الإنسان الأصلى هو "حيوان مقلّد"، كما يعرّفه Aristote فى Poétique[20] يقلّد الطفل عالم كل جسده، لكى يفهمه قبل أن يتكلمه، ثم يقرأه، هذه هى طرق المعرفة التى تُبعد عن العالم. إن جسده هو الميكروكوزم الذى "يعكس" فى مرآة وفى الصدى ماكروكوزم العالم. الفرضية هى أن الرجل البدائى فى حركته هو فى تداخل حيث يجد كل واحد بدوره نفسه فى وضع "العميل الذى يعمل ويُعمل به". فى هذه العملية الثلاثية المراحل، يتكون إيقاع فى جسد المقلّد يؤهله لا ستخلاص إيقاع لون، تحوّل مادة، حيوان، عالم شعرى أو رسمى. نحن بعيدون جدًا عن تقليد طبق الأصل. كيف يمكن تقليد المظهر الخارجى، شكل مادة، صوت، لون؟ المهم هو أن تترك نفسك لإيقاعه وأن تدخله فى الحركة والإيماءة. وهنا يصبح كل شىء ممكنا. يعطى Lecoq المثال التالى:

"فلنأخذ البحر مثلاً... إذا أردنا التعبير عنه، فلن يكون ذلك بأخذ الماء، لأن ذلك حدث فعلاً فى الطبيعة ! سيكون ذلك عن طريق مركب فى البحر، لأن المركب سيأخذ إيقاعات البحر وستكون قد خلقت الشعور بالبحر أفضل بكثير

---

(١٩) Marcel Jousse (١٨٨٦ - ١٩٦١) مؤسس انثربولوجيا الايماءة. لقد تم تجميع أعماله من المحاضرات وتم نشرها تحت عنوان Anthrologie du geste لقد يقابل Lecoq شخصيًا M. Jousse ولكنه عرفه عن طريق آخرين مثل G. Baron.

(٢٠) Aristote : Poétique، باريس، Les Belles Lettres، ١٩٧٧ صفحة ٢٩ - ٣٣ .

من البحر ذاته. فلنتخيل أنك تتموّج وإنك تؤدى الإيماءات الأولية التى تأتى عندما ما تقلّد البحر، هذا شىء. ولكن إذا قلنا للطلبة: انتم قطع من الحديد، وستؤدون البحر. سنكون مضطرين إلى إيجاد البحر من خلال إيقاعات بين قطع الحديد، هذا يثير الانتباه أكثر من عمل البحر بالبحر (...) في هذا المثال، نبدأ من الجوامد من أجل إيضاح إيقاع عنصر سائل".[٢١]

إن إيقاع جسد المقلّد فى الممثل، الحركة الداخلية لجملة الكاتب يمكنهما أن يكتشفا المحركات غير المرئية للمرئى.

إن تأثير Bachelard على تربية المدرسة هى أيضًا مباشرة. الأوقات القوية لتحقيق الذاتية للعناصر، للمواد وتحويلهم يتم فى مرجعية دائمة، ولو أنها غير معبّر عنها، "الأحلام اليقظة الأساسية". إن درس Bachelard يتقابل مع ارادة العودة للغة الأصول التى تمر بالجسد. "الصورة، فى بساطتها، ليست في حاجة إلى معرفة. إنها تخص ضميرًا سازجًا. هى لغته الشابة. إن الشاعر فى تجديد الصور يكون دائمًا مصدرًا للغة".[٢٢]

وعندما يبحث الطالب عن حالات وديناميكيات الهواء، والأرض والماء فى جسده، فهو يوقظ فى نفسه أساسًا مشتركًا من الخيال الجماعى. ما هى المسيرة الأرضية، الجوية والسائلة؟ دخول فى مهب الريح والعواصف؟ ماذا يعنى أنك تزرع أمام شخص؟ كل هذه الديناميكيات ستدخل فى الأداء، فى الخلط، وفى التسويات. أن يذوب شخص عشقًا أوكراهية أمام شخص آخر ! هذا مجال

(٢١) Lecoq فى حديث إلى C. Merlant فى إبريل عام ١٩٩٨ .

(٢٢) Gaston Bachelard : La Poétique de L’espace، باريس، P. U. F.، ١٩٧٤، صفحة ٤ .

واسع للاكتشافات. "المادة تتمدد في اتجاهين، في اتجاه العمق وفى اتجاه الازدهار. فى اتجاه العمق، تبدو كاللغز، فى اتجاه الازدهار تبدو كقوة لا تُقهر، مثل المعجزة. فى الحالتين التأمل فى مادة يُعلّم خيالا مفتوحًا"[٢٣]. سيبحث الممثل الذى يكون فى طور الإعداد، الأصوات أيضًا، أصوات العناصر: الكلمة التى تسيل، الكلمة بدون صدى الأرض. خيال مفتوح، الذى يبدأ من الطبيعة، يعطى نفسه فى جسد يكتب بعد ذلك فى الجملة أو على حيز خشبة المسرح. انفتاح إلى كل الاختيارات الممكنة للأداء أو إبداع المواقف الدرامية.

إن التحاليل على اتجاهات المكان ومسرحيتها عن طريق ديناميكيات يتم إدخالها، هى أيضًا منابع إلهام كبيرة لدى Lecoq. فى شكل Rose Des efforts[٢٤]، يدرك Lecoq أن "الحركة الرأسية تسجل الرجل بين السماء والأرض فى حدث مأساوى. إن التراجيديا دائمًا رأسية. ولكن فى الاتجاه الآخر: الآلهة يعيشون تحت الأرض." نجد أنفسنا هنا فى الخيالات الديناميكية للسقوط أو الارتفاع الذى يتحدث عنها Bachelard.

"فى ظل الخيال، إن صور الارتفاع هى التى تكون إيجابية. يبدو أن هناك انتحاء حقيقيًا يدفع الإنسان لإبقاء رأسة عاليًا (...) الأثقال تقع، ولكننا نريد أن نرفعها، وعندما لا نستطيع رفعها، نحن نتخيل أننا نرفعها. إن أحلام اليقظة الخاصة بإرادة الرفع هى الأكثر ديناميكية، فهى تحيى الجسد بالكامل، من الكعب إلى الرقبة. إن تأمل العالم بخيال قوى المادة، هو إعادة عمل كل أعمال

---

(٢٣) L'Eau et les réves : G. Bachelard، باريس، Jasé Corti ١٩٤٢، صفحة ٢٠١ .

(٢٤) Le Corps Poétique، صفحة ٩٢، ٩٣ .

هرقل، هو جهود البشر فى الصراع ضد كل القوى الطبيعية الطاغية، هو وضع الجسد الآدمى فى عمل ضد العالم".[٢٥]

كان Lecoq يرجع دائمًا لهذا النص المدهش الذي يعطى الخيال مكانًا، بعدًا ديناميكيًا، اندماجًا جسديًا يحرّص على تقارب مباشر للعالم المأساوى وسره. هنا أيضًا نجد تشابه بين ماكروكوزم العالم، والميكروكوزم العضلى وترديداته السيكولوجية. من رياضة المجهود والرفع رأسيًا إلى مأساوية البطولة ! حياة الجسد فى حركة فى المكان الواسع للرأس. تقابل مرتبك بين أنثروبولوجيا الإيماءة، وتربوى المسرح الذي يبحث خارج المسرح ما يمكن أن يكون أساس المسرح. إن الحركة والخيال وهما يعملان فى جسد الممثل يبدوان لوجهين لعملة واحدة.

جسد الممثل، شاهد وينبوع السفر فى الإبداع.

إن الجسد وهو يتحرك ويحرك معه المكان لا يكون أبدًا آلة، أداة تعبير عن عاطفة أو حالة ملازمتين له. هو على العكس ما يسبب الحالة، هو "يكشف" للممثل مالم يعشه أبدًا ولن يعيشه أبدًا أو ما يعيشه في نظام أكثر ضيقًا، ومشفرًا ومتفقًا عليه. هكذا سيتم بناء الأداء بدءًا من الاكتشاف الذى يكون التعبير عنه كتابة ذو بساطة شديدة: "الغرور يصعد، تنحدر الغيرة، تختبىء، و يهبط الخجل، ويتوارى الزَهْو".[٢٦]

---

(٢٥) G. Bachelard La Psychologie de La Pesanteur فى Les rêveries. La Terre et de la volonté، باريس، José Corti، ١٩٤٧، صفحة ٣٥٦، ٣٥٧ .

(٢٦) Lecoq: Le Théâtre du geste، صفحة ٢١ .

كثيرًا ما تم تقديم أسلوب Lecoq كمدخل للأداء الذى يبدأ من الخارج إلى الداخل، مواجها بطريقة Stanislavski التى نذكر أنها قد أسست عن التعبيرية بدءًا من عمل على الذاكرة الشخصية للممثل. من هنا تكون مواجهة كاريكاتورية بين مسرح الإيماءة، غير سيكولوجى يميل إلى جمالية الصدمة، ومن جهة أخرى مسرح سيكولوجى حيث يتغذى الممثل من نفسه. وهذا يعنى نسيان عدد من الكتابات المسرحية، الأدبية والكورغرافية، الشخصية جدًا التى وُلدت داخل المدرسة والتى تتغذى من الانفعال وتحركّه.

بلاشك من الأوضح أن نقول أن فى طريقة Lecoq، يمر طريق بالحركة والمكان يضع تحت تصرف الممثل الشاب تجربة وذاكرة لم تعطه إياها الوجود بلاشك:

"إذا طلبنا من ممثل شاب إن يؤدى الغيرة، فيم يفيدنى المدخل السيكولوجى؟ إذن ما العمل؟ يقول Lecoq: "خذ عنصرًا مثل النار، ادخل فى ظاهرة النار، بجسدك، إذا دخلت جسديًا بالداخل، إذن فى لحظة ما ستحدث معجزة: تطول حركة النار الغيرة، وتحدث غيرة". (٢٧)

هذا هو الشكل الخارجى الذى يفتح على تجربة الشعور.

رفض الشكليات كشرط للإبداع.

فى عمله التدرجي لطريقته، كان Lecoq مدركًا لمخاطر الانزلاقات "الشكلية". القول بأن "ذلك طيب، هذا جميل" كإشادة لعمل طالب لم تكن تعنى شيئًا له، بل

---

(٢٧) Thomas prattki فى حديث إلى G. Merlant، نوفمبر عام ٢٠٠٠ .

بالعكس. لأن ذلك كان ينقصه المعنى. عندما قام يومًا من عام ١٩٤٨ بعمل تجربة لمقولة "سر فى مكانك" التى اخترعها Barrault و Decroux، صاح فيه Agostino Cantarello: "هذا جميل ! هذا جميل ! ولكن إلى أين أنت ذاهب؟"[٢٨] هذه القصة تعنى أن يدرك Lecoq مخاطر الشكلية. "فى المسرح، أداء حركة ليس أبدًا عملاً ميكانيكيًا، يجب أن تكون حركة مسّببة. يمكن أن يكون ذلك عن طريق إشارة، أو فعل، أو حدث داخلى. أنى أرفع ذراعى لأشير إلى مكان، لآخذ شيئًا موضوع على رفّ، أو لأننى أشعر أيضًا بداخلى بشىء يدفعنى إلي الرفع الإشارة، والفعل والحالة هم الطرق الثلاثة لتبرير حركة".[٢٩]

هذا الرفض للفن، للشكل المنفصل عن المعنى والجماليات المنفصلة عن الحياة، نجده لدى Lecoq فى رفضه لطريقة Decroux. ولو أنه كان معجبًا بالرجل، كان طريقه يبدو له بلا مخرج فيما يخص مسرحًا للإبداع.

"إننى معجب جدًا بـ Decroux. ولكن منذ أن شاهدته أول مرة، فهمت أننى لن أكون تلميذه. كنت أجلس فى الصف الأول، وعندما كان يعمل مصنعًا، كنا نسمعه يطلق صوتًا كالمصنع. كان يعمل شجرة ثم مصنعًا. وللعجب، كان يصنع المصنع فى الشجرة وفى لحظة تختفى الشجرة ! لا، يجب على الأقل أن يكون هناك فرقًا بين ما هو تقنى وما يصبح ميكانيكيًا. عندما نرى ما هو ميكانيكيًا، نسأل فيما تفيد التقنية. لا تفيد فى شىء.

(٢٨) Lecoq: Le Théatre du geste، صفحة ١٠٩ .

(٢٩) Le Corps Poétique، صفحة ٧٧ .

إن Decroux تكعيبى، أما Marceau فهو نبات مُتسلق. هو يتموج. Decrcroux كان يقلد Rodin ولكن بعد أن يقطع رأسه ويزيل أذرعه"![30]

إن رفض إغراء الصفاء والعزلة فى شكل هو أحد خصائص حالة الفكر الخاصة بالمدرسة. فى هذا الشأن لا يتم الفصل بين الإعداد الإنسانى وإعداد الممثل، ولا يمكن إغفال البُعد الأخلاقى للتعليم. تلخص الكلمات الآتية لـ Lecoq المشوار الآدمى الذى يجب أن يسلكه الممثل:

ويمكن بلاشك تلخيص المسار الدفع/ الجذب. أنا مدفوع/ أنا أدفع/ أنا أدفع نفسى ومجذوب/ أنا أجذب/ أنا أجذب نفسى. هذا بلاشك ملخص كبير. توجد مرحلة أولى... أنا مدفوع، ولكنها مجرد حركة، لأننى لا أتحرك من الداخل. التعليم عن طريق ما هو منطوق فقط وقد جمدتنا الاتفاقيات. لم نعد هؤلاء الأطفال الذين يلعبون العالم وهو يقلدونه. ثم بعد ذلك: أعمل! كما لو كان قد حدث انفجار، هذا يتجه إلى "الخارج".[31] إنى فى صراع. لقد اضطررت أن أمر بالملاحظة لأصل إلى هنا وأننى موجود بدءًا من ذلك وأعمل على مكان خارجى. أمارس عملاً على شىء آخر غيرى، هناك شىء آخر غيرى. إننى أجذب أو أدفع شيئًا أو شخصًا. ثم فى النهاية فى مرحلة ثالثة: أجذب نفسى أو أدفع نفسى. لم يعد مكان خارجى هو فى أصل الحركة ولكن المحرك يوجد فى المكان الداخلى للممثل، لقد التقطه إذن يستطيع أن يقدمه".[32]

---

(٣٠) Lecoq فى حديث إلى C. Merlent، إبريل عام ١٩٩٨ .

(٣١) نؤكد على لفظ "خارجى".

(٣٢) Lecoq فى حديث إلى Merlant، نوفمبر عام ١٩٩٦ .

تربية "للعرض"، من المخاطر المحسوبة و التسرّع.

إحدى خصائص تربية المدرسة هى وضع الممثلين فى حالة خطر مستمره. يتذكر Bernie Schurch فى هذا الشأن قائلاً:

إننا نجد أنفسنا فى مدرسة Lecoq فى معمل حقيقى ومن المستحيل مجرد نقل أى شىء، ويكون لدينا الانطباع أنه لابد من إعادة اختراع كل شىء بدءًا من شخصنا، حتى فى المجالات مثل الكوميديا دل آرت حيث نجد حكاية. إنه فكر مُستفز دائمًا للاختراع، والطالب فى حالة أزمة دائمة. ولكى لا تترك المدرسة، يجب أن يكون لك فلسفة، تعلّم أن تنتظر من نفسك، السماح للنفس بأخطاء حتى تجد نفسك. ولكن فى الوقت نفسه، كان الجميع يضع نفسه فى خطر، وأيضًا الأساتذة، كل ذلك كان يمر بين أربعة جدران، دون أن يشعر أحد".[٣٣]

هذه التربية الخاصة بالمخاطرة تظهر فى تشكيل المدرسة وفى أسلوب التعليم. "الدروس الكبيرة"، مثل تحليل المستويات السبعة للضغوط فى المسيرة، توازن المواقف التسع[٣٤] هى مراجع محددة، ولكن أساس المحاضرات هو تنفيذ أداء مباشر بدءًا من تيمات محددة مثل الهجرة الجماعية. إنها ملاحظة الإبداع فى الارتجال هى التى تكوّن الخامة التى عليها يمارس التفكير النقدى الذى يسمح باستخلاص القوانين الكبيرة للمسرح. كل محاضرة هى تنظيم حقيقى لتسرّع الأداء: ينتهى كل أسبوع بتقديم عمل جماعى للمحاضرة الذاتية أمام

(٣٣) Bernie Schurch : خريج مدرسة Lecoq ومؤسس فرقة Mummenschanz. أسس بعض الخريجين الآخرين فرقًا (مثلاً Ariane Mnoch kine مع مسرح الشمس...) كما قاموا بتأسيس مدارس (Bim Mason مع Circomedia فى بريستول فى انجلترا...)

(٣٤) Corps Poétique صفحة ٨٩ و صفحة ١٤١ و Théâtre du geste، صفحة ١٠٣ .

الأساتذة ومجموع الطلبة حول هذا التسرّع الخاص بالإبداع الجماعى. ومن الطبيعى أن يتعدى عمل الطلبة ساعات التعليم.

هذا المنطق للعمل والمرور بالعمل الدائم يّولد لدى الطالب الذى يتلقى تعليمه فى مدرسة Lecoq طريقة إبداع تميل إلى الاعتماد على الذكاء العفوى فى الأداء أكثر من التفكير الذى يسبق الأداء. ومن قواعد المدرسة أنه لا توجد أفكار مسرحية طيبة أو سيئة، إن خشبة المسرح هى التى تحدد بما "يليق" أو "لا يّليق". هذه الممارسة الدائمة للارتجال الجماعى يقود عدد من الممثلين المتخرجين من المدرسة إلى تكوين فرق أكثر من الاهتمام بمسيرات فردية فى مجال عملهم.

اكتشافات "بمعاينات" جماعية

لا يمكن لتدريس الإبداع إلا أن يكون تعليم فى حالة إبداع. و يوجد إذن أسلوب تربية للاكتشاف المشترك حيث يكتشف الأستاذ ما يقوم بتدريسه فى الوقت نفسه مع الطالب. Lecoq وبقية الأساتذة هم فى آن واحد المعلمون والشهود الأول لعملية الإبداع التى يقررونها، ولكنها تتعدى فجأة ما هو منتظر وينفتح على ما هو غير متوقع. وكذلك أثناء المحاضرات، لا يحق للطلبة أن يدوّنوا ملاحظات، لأن ما لا يتم حفظه من المحاضرة لن يجدى بشىء، وإذا تم فهمه فسوف يُحفظ. وعلى العكس، فإن الأساتذة، مثلهم مثل Lecoq لا يكفون عن تدوين ملاحظات. هذه الإدارة لما هو غير متوقع والتى تستند على تحضير دقيق تجعل من التعليم مساحة دهشة واكتشاف جماعى وليس عملية نقل بسيط للمعرفة. هذا هو أحد أسباب التى من أجلها لا يتم الانتظام فى محاضرة طبقاً لفكر المدرسة، ولكن كما كان يردد Lecoq، "تدخل" فى الدرس، كما يمكن الدخول فى سر.

"الدخول فى الدرس هو الدخول فى شىء مازلنا نجهله، فى انفعال صلة مع الآخرين تسمح بفهم أفضل بكثير مما يتم فى حالة أن يكون الشخص وحده. فى البداية بالتأكيد، نعلم ما سنقوله للناس، ولكنه ليس الشىء الذى سيقال فى النهاية. تطوّر العلاقة مع الطلبة تساعد على اكتشاف أشياء هامة. هناك "ارتفاع" من كل جهة أن تعليم المسرح لا يمكن أن ينحصر فى اتصال معرفة بأسلوب موّصل – متلقى. إن الاتصال الحقيقى لا يمر بالخط الأفقى، بل يمر من مكان آخر. للوصول إلى هذا الاتجاه، يجب على الأستاذ أن يثير حالة "فضول" هى وحدها التى تسمح باكتشاف شىء لا يعلمه الطالب ولا الأستاذ بعد. فى هذه اللحظة يبدأ النقل "الشفهى" والدرس بمعنى الكلمة. يتم الحديث كثيرًا عن "نقل" المعارف. فى درس المسرح، فإن شيئًا آخر يتم اكتشافه. إننى أحب عندما يكون العلميون على مشارف جهلهم وفى حالة اكتشاف. عندما يتوقفون عند هذا الخط، وبدءًا من هذا الخط، هم يجهلون إنهم قادرون على الشعر والإبداع بالمعنى العميق".(٣٥)

هذا البعد الخاص بالمخاطرة وتصحيح الأخطاء، الذى يكوّن أحد أسس تربية المدرسة يتسبب فى أن إبداعات الطلبة ليست محكمة وفقا لمعايير جماليات خاصة، ولكن باللجوء إلى قبول الجمهور الحاضر. فى الواقع لا نستطيع الحديث عن أسلوب أو "بصمة" خاصة بـ Lecoq تجمع المبدعين الذى مرّوا بالمدرسة. النقطة الوحيدة المشتركة هى بلا شك مفهوم ما عن مسرح شعبى بالمعنى العميق، يعنى قادر على أن يمس الجمهور الواسع، مهمًا كانت مرجعية ثقافية.

---

(٣٥) Lecoq: فى حديث إلى C. Merlant، إبريل ١٩٩٨ .

إن التجميع الدولى للمدرسة هو بالتأكيد أحد أسباب هذا الاتجاه. كل طالب يأتى إلى المدرسة مصاحبًا اعداده وثقافته المسرحية، والمهم هو اكتشاف مسرح إبداع يمس «كل واحد بعيدًا عن الخصائص والجماليات. هذا العمل الخاص بالتصحيح يتم باللجوء الدائم إلى ممارسة "معاينة" جماعية على الإنتاجات الأسبوعية. ومطلوب من مُجمل الطلبة أن يحكموا وليس الأساتذة طبقًا لما يفضلون. كل منتج مسرحى يتم دراسته وفقا لتناسقه الداخلى، وحيويته، وطابعه العضوى والشعور الذى يسببه. إذن فإن المدرسة تكوّن الجمهور الخاص بها ويكون حكمه، فى الغالب، مأخوذًا به.

أحد خصائص المدرسة هى البدء بالاقتناع بأن الفطرة - وليس ثقافة الجمهور - هى التى تتمتع بالذكاء.

"ليس المهم أن تقول لنفسك إننى أعمل بطريقة هذا أو ذاك النوع أو الجماليات. إن قواعد الأداء هى فى الأداء نفسه. إن الأداء هو الذى ينتج القواعد الخاصة به وبضرورياته. الشىء نفسه بالنسبة للتصوير، اللمسة الزائدة أو الناقصة تجعل اللوحة رديئة أو غير مكتملة. إن المسرح، مثل التصوير، فى لحظة، إن اللوحة هى التى تريد، وليس الرسام ! لذلك فى المدرسة، يتم الرجوع دائمًا إلى النظرات وإلى معاينات. تتم المعاينة على تنظيم العرض الحى الذى يقدّم. إن موقف المعاينة أقوى بكثير من الموقف النقدى. ما يهم هو أولاً المعاينة التى نقوم بعملها "سويًا" فى مواجهة إبداع حى، كما نفعله فى مواجهة الحياة كما هى. نجد أنفسنا مسكونين جميعًا بنفس القوانين الحركية التى تحيى الحياة والأعمال الفنية. نحن ننتظر جميعًا إحساس الرضا، وهو التواجد فى مواجهة

توازن، وببساطة هى وضع الإيقاع والقوى التى هى فى أساس كل شىء يعجبنا. هذا لا صلة له بالأفكار".[٣٦]

المرحلة الأخيرة للمهرج، مساعدة للمبدعين.

ليس صدفة أن تكون نهاية مشوار الإعداد فى هذه المدرسة التى تمارس دائمًا المخاطرة والعرض تكون مرحلة يكتشف فيها الطلبة المهرج بداخلهم. هذه المرحلة الأخيرة من العمل التى يؤديها الممثل تتضمن تحويل نقاط ضعفه إلى قوة، ولا يؤدون أدوارا أو شخصيات، ولكن أن يؤدوا أنفسهم، هذه المرحلة تمثل عونًا يعطى للمبدع القادم من أجل مواجهة حياته المهنية.

إن الطالب الذى يُدعى إلى العودة إلى العنصر المشترك بالمرور بالقناع المحايد، يُدعى إلى أداء شخص آخر غيره فى عمل بناء الشخصية وتعلّم الصعوبات الإبداعية للأداء، يجد نفسه مدعوا إلى المرور بتجربة الحرية ويقدم فشله للجمهور. هذه المرحلة الأخيرة للسفر التربوى التى أخذت أهمية لم تكن لديها على مر السنين، تمثل اكتشافًا : لم يتم التمثيل بما نعرفه، بل نلعب بما نحن عليه. اكتشاف أيضًا للبعد المثالى للوضع الإنسانى فى حدّ ذاته ويكون معروف من الجميع فى الضحك.

هذه المرحلة الأخيرة، حتى لو أن الطلبة لا يتابعون فيها طرق المهرج، هى المرحلة التى يتعرف فيها المبدع حقيقة على تحديات إبداعه التى تضع العنصر الإنسانى فى مواجهة نفسه يحلل André Riot - Sarcey هذه التحديات قائلاً:

---

(٣٦) Lecoq: فى حديث إلى C. Merlant، إبريل ١٩٩٨ . وقد تم نشر أجزاء كبيرة من هذا الحديث في Cassandre، رقم ٢٣ ، ٢٤، باريس، عام ١٩٩٨ .

"تنتهى المدرسة باستدارة كاملة وهى المهرج. وهذه النهاية لها معنى. الفطرة قادت Lecoq، لأن كل القواعد وكل الشفرات - الإيقاع، التقطيع، تحليل الحركة، الأداء المقنّع - تختفى مع المهرج! لا قواعد ولا شفرات، فقط الذات وفطرته. الممثل الذى يلاحظ وينقل الحياة على شكل أداء، يحمل نفسه. هو لا يلاحظ العالم، إن العالم هو الذى يلاحظه، إن الجمهور هو الذى يلاحظ ويسأل: من أنت؟ مع المهرج، لا شىء يُفهم، فقط التواجد مع صعوبة التواجد. يبدو لى أن كل عمل Lecoq هو إعادة أداء الحياة، ولكن بمجرد أن تخلع القناع لا ترى إلا الموت، والتأكد من أن الإنسان زائل، وهذا هو درس المهرج. ونقول للطلبة : "اخلعوا الأقنعة، كونوا ضعفاء، كونوا ما أنتم". المدرسة التى تبدأ بميلاد القناع المحايد تنتهى بحالة ميلاد المهرج. إن المهرج يعيد اختراع كل شىء، ويقول بدهشة : أستطيع أن أتحدث، أستطيع أن أجرى، أستطيع أن أجرب الموسيقى، الأكروبات. إنه شخص أبدى فنى لحظة ميلاده".[٣٧]

"النص المكتوب"، انفتاح و/ أو انغلاق فى الإعداد؟

إن الاتجاه نحو مسرح إبداع يثير مشكلة الصلة بنص المسرح المكتوب والموجود فى تربية المدرسة. وهنا تأتى شهادة Alain Mollot المهمة فى هذا الشأن : "عندما جئت، قال لى Lecoq إن الطلبة معتادون على الارتجال، ولكن لابد من سدّ هذا النقص وإننا محتاجون إلى الاستناد على النص. وتدربنا فى السنة الثانية على موليير وشكسبير، وكلودال، إلخ. وبعد خمس سنوات، طلب مقابلتى

---

(٣٧) André Riot - Sarcey : مؤسس فرقة Nouveaux Nez. خريج المدرسة، يقوم بتدريس مادة المهرج فى المركز القومى لفنون السيرك فى شالون قام بالتدريس عام ١٩٩٨ - ١٩٩٩ .

وقال لى إن المدرسة ليست النص وإن هذا العمل على مشاهد هو ما يرفضه فى مدرسة إبداع مسرحى".(٣٨)

بخلاف بعض الاستثناءات النادرة، إن المبدعين المتخرجين فى مدرسة Lecoq لا يتعاملون مع الريبرتوار. وإذا فعلوا، فإنهم، يقومون بتغيير يبحث عن الحياة من خلال النص. هذا الموقف الذى يعطى كل الحريات (البعض يطالب بفتح الطريق لكل الخيانات)، يقود إلى تغيير العادات الخاصة بالقراءة واستقبال النصوص المكتوبة. إن استخدام شكسبير فى فرقة Footsbarn Travelling المسرحية هل أخذ النص كمبرر أو ذهب إلى قلب النص؟ وهذا مجرد مثال واحد.

إن طرح السؤال بهذا الشكل يقود أحيانًا إلى تقديس ضمنى للنص، ويدعو إلى إدانة المؤدى والمخرج لإعادة تكوين أشكال قديمة، وتقديم ملذات للجمهور، مرتبطة بمشاعر الانتماء الثقافى. وفى هذه النقطة تحديدًا يبدو أنه يوجد مفهوم خاص بـ Lecoq عما ينتظره الجمهور وما يجب أن نقدمه له، وهذا يتم التأهيل له فى المدرسة. يجب البحث عن ذلك من جانب مفهوم "متفرج – مؤلف"، مطلوب منه استخدام خياله للدخول فى قلب العرض. إن مسرح الإبداع الذى كان يتمناه Lecoq بشدة والذى تحاول مدرسته تكوينه، موجّه إلى جمهور محبّ للعروض التى تنتهى فى خيال المشاهد. إحدى الجمل التى تعود دائمًا فى نقد Lecoq أثناء العروض الخاصة بنتائج المحاضرات الذاتية تدعونا إلى تصديق ذلك: "لقد قلت كل شىء، كل شىء تم قوله، لا يوجد أداء، إنك لا تترك شيئًا للمُشاهد! ولهذا السبب، ليس العرض بطيب".

---

(٣٨) A. Mollot فى حديث إلى C. Merlant، ديسمبر ٢٠٠٠ . مخرج ومؤسس مسرح la Jacquerie. لقد قام بتدريس التمثيل فى المدرسة من عام ١٩٨٧ إلى ١٩٩٩ .

بلا شك، هذا هو حلم مسرح إبداع يلتقى بجمهور شعبى، ولكن مبدع، يبحث فى اللقاء عن فرصة أحياء، أكثر من القناعة عن "باستهلاك ثقافى". بلاشك، لابد من البحث فى هذه المدرسة التى تقدم نفسها كمدرسة تساعد الطلبة على اكتشاف مسرحهم الخاص بهم، المسرح القادم، رحلة قوية وثرية للغاية، ولكنها تنتهى بأخلاقيات عدم الاكتمال. إن المشروعات تنبت فى المدرسة ولكنها تنتهى في العزلة.

الإعداد المسرحى للممثل فى إيطاليا

التواجد على المسرح:

"تعلَّم السير قبل أن تسير فى الجبل" (١)

Sophie Proust

يتميّز الإعداد المسرحى للممثل فى إيطاليا بقوة شخصية الأساتذة. وبالفعل، حتى عام ١٩٩٩، كان على الممثل - لكى يتم إعداده - إن يكون قد تم إعداده تحت إشراف أستاذ مثل Strehler، Grotouski... وكانت مجرد البصمة الواضحة للفن المسرحى للأستاذ كافية لتعطيه شهادة جودة. اليوم، مدارس مثل الأكاديمية القومية للفن المسرحى فى روما، مدرسة الفن المسرحى Paolo grassi، أو أيضًا مدرسة مسرح Piccolo Teatro فى ميلانو تتحرر من أى اتجاه وتقدّم تعليمًا متعدد الأنظمة. وذلك يتوافق مع الواقع المتعدد للمسرح ويوسّع من طريق إعداد الممثل. هذه المدارس الثلاث الكبرى، والتى سنتناولها هنا، ترفض أن تتقيّد بإعداد أوحد. فهى تدرك كلها أن كل أسلوب إعداد صالح وشرعى، ولكنه أيضًا يمكن أن يكون غير كافى تمامًا. بالتأكيد إن تشابك الأنظمة مازال موجودًا. إن الغناء والتمثيل الصامت لا يتم تدريسهما فى آن واحد. ومع ذلك، فهناك اهتمام جديد يتحدد: فهو تركيز مضمون دائم فى توجه مسرحى لمختلف

---

(١) هذه المقولة Guseppe Beiracqua أثناء حديث لى معه، وهو يبدأ بها محاضرة التربية الصوتية لطلبة السنة الأولى فى ٨ نوفمبر عام ٢٠٠٠، وهو مؤلف Firenze, Saggi, eæautore Lilri, La Rosa dei teatri عام ٢٠٠٠ .

المواد والتى لا تنتمى مباشرة إلى الأداء المسرحى (فن الأكروبات، التمثيل الصريح الغناء، الرقص، المبارزة، إلخ..)

إن تعدد الأنظمة يتم فى حدود أن كل مادة يتم تدريسها تراعى واقع العمل المسرحى. بالنسبة لكل مدرسة، ظهر صحة هذا النمط للتعليم بالممارسة المسرحية داخل منظومة الإعداد. وبالتالى، إن تعدد الأنظمة يساءل الفرد على المسرح كل مدرسة لها خصائصها مع وجود نقاط مشتركة واختلافات تحدد هوية كل مدرسة. سندرس هنا معايير الاختيار للقبول فى هذه المدارس وكذلك الأهداف الأساسية للاعداد، كما تدرس أيضًا صلة التقنية بالإبداع، والخصية متعددة الأنظمة لمحاضرة الأداء، وصلتها بالعالم المهنى.

إعداد متعدد الأنظمة:

المدارس.

الأكاديمية القومية للفن المسرحى بروما.

أسسها عام ١٩٣٥ – أثناء العهد الفاشستى – أهم نقاد كتّاب التنظير فى هذا العصر، وهو Silvio D'Amico[٢] هو صديق لـ Lwgi Pirandello و yacques Copeau، وهو أول من أنشأ فى إيطاليا مدرسة إعداد لممثلى ومخرجي المسرح. تقدم الأكاديمية كل عام لعدد عشرين طالبًا تتراوح أعمارهم من الثامنة عشر

---

(٢) Siliro D'amico (١٨٨٧ – ١٩٥٥) هو مؤلف كتاب Storia Del teatra drammatico، ميلانو، ١٩٥٣، وهو مؤسس "موسوعة العرض" فى تسع أجزاء، روما، ١٩٥٤ – ١٩٦٢ .

إلى الخامسة والعشرين (خمسة عشر طالب للتمثيل وخمسة طلاب للإخراج) برنامجًا لإعداد متعدد الأنظمة مدته ثلاث سنوات يحصلون فى نهايته على دبلوم. وتوجد سنة رابعة للتجويد ضمن البرنامج التربوى. يهتم فى السنتين الأولى والثانية بإتقان التقنيات الأساسية، بينما تستكمل السنتان الآخرتان المشروع الإجمالى لمؤسس المدرسة : "وضع الطلبة على خشبة مسرح حقيقية، فى مواجهة مباشرة بالجمهور"[٣] وذلك عن طريق عروض ورش أو تحقيق عروض. يتم تخصيص الأربعة وأربعين ساعة الأسبوعية لمحاضرات الأداء، والتربية الجسدية (ومنها أسلوب التمثيل الصامت لـOrazio Costa)[٤]، والالقاء، والتربية الصوتية، والغناء، وتقنيات القراءة، والمكياج، والمبارزة، والرقص، وكذلك تاريخ المسرح والعرض والموسيقى.

إذا كانت كل المواد والدروس فى الأكاديمية موجّهة قصديًا نحو عملية أداء الممثل وعمل المخرج"[٥] كما كان يتمنى D'omico، فإن Luigi Maria Musati، أستاذ قديم فى نفس هذه المدرسة والمدير الحالى منذ تسعه عشرة سنة، يفضّل مفهوم الاتصال المسرحى عن مفهوم التقديم. ولهذا السبب، مع تخفظه على كل

---

(٣) S. D'omico فى "تعليمات للأساتذة"، روما، ١٩٨٩، صفحة ١٣٧ فى "ورشة الممثلين" Maurizio Giammua. فى هذا العمل التاريخى ، يتناول الخمسين سنة الأولى فى المدرسة، وهو عمل هام حتى اليوم .

(٤) Orazio costa، تاريخ ميلاده عام ١٩١١ ، من الدفعة الأولى لمخرجى المدرسة. فى عام ١٩٣٧ يقضى عامًا في فرنسا ويعمل كمساعد لـ Copeau. نموذج إنسانى للمسرح الإيطالى. توفى عام ١٩٩٩ .

(٥) S. D'omico: "معايير عامة للبرمجة"، وثيقة داخلية للأكاديمية، صفحة ٣ .

تعبير دارج، فهو لا يمنع نفسه من نقد مفهوم تعدد الأنظمة: "إذا كُنّا ندرك الأنظمة وفق تقسيم من طراز جامعى، فإن تدريس المسرح متداخل الأنظمة بطبيعته"[٦] ولهذا فإن مفهوم المعمل أساسى بالنسبة لسياسة الأكاديمية وطموحاتها الشرعية.

"من المؤكد أن استخدام الزمان مقسّم. أحد الأعمال الهامة التى تخصص لها وقتًا فى السنوات الماضية هى النجاح فى مزج الديناميكيات بالمفاهيم التى تكون فى أساس مدرسة دراسات عليا. إن الأكاديمية مؤسسة ذات مستوى عالٍ يتضمن مفهوم المعمل لدى Grotowski، ذلك الذى يضع فى قلب الممارسة المسريحة أساس التجربة بالنسبة إلى تجزئة المعارف. هو أحد أهم أهدافنا"[٧].

هذه الأهمية الموجهة للمعمل كمكان تجربة تغيّر من فكرة المسرح كمساحة مسرحية وحيدة لا يريد Musati أن يحدّد تجربة الأداء لمسرح مؤسس وأحيانًا جَبْهى. بما أن الخلاصة العضوية للعمل يمكن أن تتحقق، فهى تعظم العمل المسرحى في كل مكان[٨]. أما عن تدريس الإخراج، هو يقدم نقطة أساسية للأكاديمية، خصوصًا كجناح للتربية متعددة الأنظمة التى تُعطى للممثل. فى خلال إبداع العروض فى مسرح المدرسة (تقريبًا ثمانية فى العام الواحد)، يكون

---

(٦) Luigi Maria Musati إلى Sopie Proust، روما، فى ٧ نوفمبر ٢٠٠٠ .

(٧) حديث Luigi yoria Maria إلى Sophie Proust.

(٨) Luigi M. Musati , Giovanni Grec "Seene Per L'Eneide di Virgilio" الأكاديمية القومية للفن المسرحى : S. D. A'amico، ATAM، ٢٠٠٠ . العرض المنبثق من هذا العمل تمّ فى موقع تحت الأرض.

فى أمكان الطلبة الممثلين وطلبة الإخراج، ليس فقط قبول توجيه الأساتذة، بل أن يتدربوا أيضًا فيما بينهم وفق إبداعهم الخاص.

مدرسة الفن المسرحى *Paolo* فى ميلانو.

هذه المدرسة التى أنشأها Gingio Strehle و Paolo Grassi عام ١٩٥١ . ظلت مرتبطة ببيكولو تيترو Piecalo Teatro حتى عام ١٩٦٧ . ثم أصبحت مدينة ميلانو هى التى تقوم بإدارتها، وتمت خصخصتها عام ٢٠٠٠ . تقدم المدرسة خمسة مناهج مختلفة مدتها ثلاث سنوات. محاضرات للممثلين، محاضرات للإخراج المسرحى، محاضرات لكتابة المسرح، محاضرات لمنظمى الأنشطة الثقافية (مدتها عامين)، وورشة للرقص المسرحى. ويجب أن تتراوح أعمار المتقدمين للتمثيل بين الثامنة عشر والرابعة والعشرين. يمتد هذا السن إلى السادسة والعشرين بالنسبة لطلبة الإخراج. كل عام يتم اختيار ما يقرب من عشرين طالبًا من بين المتقدمين لقسم الأداء ويقل هذا العدد بالنسبة لباقى المناهج. فى العام الأول، يكون الإعداد الأساسى واحدًا لطلبة التمثيل والإخراج والتأليف (مع بعض المتغيرات) ويكون هناك اهتمام خاص بالتربية الجسدية والنظرية المسرحية. أما باقى التخصصات والمواد الأخرى التى تُدرّس فهى : تاريخ المسرح والعرض، أداء، صوتيات، إلقاء، غناء، رقص، تدريب (جسدى وصوتى)، تمرينات مسرحية، ارتجالات، تقنيات سرد، تحليلات نصية، عناصر تشكيل مسرحية. يشتمل المشروع التربوى في السنة الثانية والثالثة، بجانب المحاضرات، من سيمنارات، وتدريبات فى إنتاجات مهنية، وكذلك مشروعات ومقابلات مع شخصيات خارجية. ومن أجل تحقيق عرض نهاية الدراسة لطلبة التمثيل، تتم دعوة مخرج للعمل معهم. وقد تم تقوية الانفتاح متعدد الأنظمة

للمؤسسة عن طريق الروابط مع مدرسة السينما فى ميلانو وكذلك مدرسة Holden de Turin.[٩] وكان Mario Roimando، مدير المدرسة حتى عام ٢٠٠٣، يرى أن هذه الانتقائية فى الإعداد تكوّن هوية مدرسة Paolo Grassi.

مدرسة مسرح *Picolo Teatro* فى ميلانو.

أنشـأها Giorgio Strehler عـام ١٩٨٦ "فى وحـدة عـضـوية"[١٠] مع Piccalo Teatre. وقد اسست بقصد العمل مع ممثلين قد تم إعدادهم من أجل تخصيص مـزيد من الوقت لـلإخـراج، مـن خـلال إبداع عـروضـه (صـورة ٥ و ٦). وباخـتـيـار Strehler لطلبة قدامى فى إنتاجاته تحقيق أساس مشترك داخل المدرسة، حقق له تدريبات أكثر فاعلية. لم يتمنى قط إقامة برنامج تربوى مستندًا على مفهوم أوحد للمسرح. وهذا يوضح "تعليمات للتطبيق فى مدرسة"[١١] التى كتبها Enrico D'Amato، المنسق التـربوى للمـؤسـسـة. وعندمـا يقـوم D'onaco بذكـر Stamislarki و Constentntin Brecht و Bertolt Copeau و yacques أو Eugenio، فهو يؤكد على أنه ليست هناك حقيقة واحدة لفهم المسرح، ولا فى تدريسه. ويؤكد أيضًا على أن هذه الممارسات المختلفة كلها صالحة، برغم وجود تقنيات مشتركة ضرورية.

---

(٩) مدرسة تقنيات السرد أسسها Alessandro Baricco مع الآخرين.

(١٠) Rolerto Sanzioni (مدرسة Piccolo Teatro فى ميلانو).

(١١) Enrico D'Amato – وثيـقـة داخليـة لمدرسـة Piccodo teatro. ظل D'Amato لمدة أكثر من عشرين عامًا ممثلاً ومخرجًا قبل أن يتخصص فى تدريس المسرح. وعمل مساعد مخرج مع Giorgo Strehler .

فى عام ١٩٩٩، سنتان بعد غياب Giogio Streher، تولى Luca Ronconi إدارة المدرسة (صورة ٧ و ٨). وكان مدركًا أن تنفيذ عرض يمكنه أن يُبعد الأستاذ عن مشواره فى الإعداد، وكان يعتقد مع ذلك ممثلين ناضجين ورؤية خاصة بالمسرح المهنى".(١٢) وكانت تتم مسابقة القبول كل ثلاث سنوات. منذ إنشائها، تخرج من المدرسة أربعة دفعات ,(Eleonora Duse), (ConstantinStnislavski) (Louis Jouvet), (Jacques Copeau). الدفعة الخامسة (Vaevolad Meyerhold) التى بدأت عام ١٩٩٩، تخرجت عام ٢٠٠٢ . وتتكون من أربعة وعشرين طالبًا ينتظمون فى أربعة وأربعين ساعة محاضرات فى الأسبوع. للتخصصات التى يتم تدريسها، إضافة إلى عناصر تربوية أخرى، هى : الأداد، المسرحية والأداء الشعرى، تجريب الأداء، الأداء باللهجة الخاصة بمدينتى ميلانو وفينيسيا، الكوميديا دل آرت، الغناء، التربية الصوتية، الجهاز الصوتى، الأداء الصامت، الرقص، الأكروبات، الجهاز الحركى، تاريخ المسرح، علم الأسلوب ونظْم الشعر.

معايير الاختيار.

تكون أو لا تكون ممثلاً؟ أن تكون ممثلاً، هذا هو المعيار الأساسى للاختيار الذى يسود فى المسابقات الصعبة للقبول بهذه المدارس العريقة. تتم هذه المسابقات على ثلاث مراحل فى أغلب الأحيان. يتم اختبار مزايا ونوايا كل متقدم مرورًا بالخصائص الجسدية والصوتية للمتقدم وثقافته العامة. يضاف

(١٢) L. Rosconi "مسرحى" فى ٢٩ إبريل ١٩٩٩ بمناسبة حصولة على دكتواره فخرية فى فون الموسيقى والعروض فى جامعة بولونيا.

إلى ذلك تقارب ضروري مع المدرسة. فإن Vittorio Goassman و Coarlo Cecchi لم يتحملا الأكاديمية على سبيل المثال وتركاها قبل نهاية دراستهما. إذن المدرسة مدركة تمامًا أن لكل شخص مشواره. فمثلاً Mario Roimondo يشرح لماذا يمكن عدم قبول متقدم كفء. "إنه لم يُقبل لأننا لم نجد فيه الشروط الضرورية الخاصة بالضمير، والمسئولية والقدرة على استثمار ذاته في المهنة".[١٣] أما الذين نجحوا في اجتياز المرحلتين الأولتين (امتحان الثقافة العامة، غناء، تقديم مشاهد، إلخ) يكونون مدعوين لحضور دورة عملية مدتها بضعة أيام داخل المدرسة، ويتم خلال هذه الفترة الاختيار النهائي. يتم قبول ما يقرب من عشرين متقدم من عدد خمسمائة متقدم. وعندما يتم القبول، "يكون الطالب ممثلاً، كما يكون الممثل دائمًا طالبًا"[١٤]. وهكذا تبدأ تربية الممثل وفقا لهذا المفهوم لعملية الإعداد بلا نهاية.

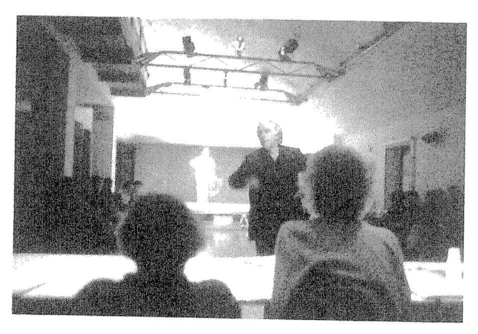
---

(١٣) Mario Roimondo إلى Sophie Proust، ميلانو، ٢٧ أكتوبر عام ٢٠٠٠ .

(١٤) مقولة لـ Piscator خلال مؤتمر عن التأهيل المسرحي عام ١٩٦٥ .



اليوم الأول فى مسرح Piccolo Teatro. درس أداء لـ Gorgio Strehler لطلبة دفعة Copeau. فى ١٩ سبتمبر عام ١٩٨٧.
(تصوير Luigi Ciminaghi)



اختبارات قبول مع G. Strehler لإعداد دفعة Copeau مدرسة مسرح Piccolo Teatro. ١٩٨٧
(تصوير L. Ciminaghi)

صورة ٧ وصورة ٨





٧ و ٨ Luca Ronconi مع الطلبة الممثلين فى مدرسة مسرح Piccolo Teatro اثناء تدريبات مسرحية Songe de Strindlerg عام ١٩٩٩ .
(تصوير Diego و Luigi Ciminaghi)

الأهداف الرئيسية للإعداد

مدرسة الحياة.

تختلف البرامج بوضوح من مدرسة إلى أخرى، خصوصًا فى التعليم الفنى ومفهومه، ولكن الأسس الأخلاقية والأهداف الرئيسية للإعداد واحدة. إن تحريك تداخل الأنظمة فى هذه النظم التعليمية تتحقق وفق درجات وظيفية تضاف إلى البرنامج التربوى والإدراك العام للإعداد. تتبع كل مدرسة فى النهاية مشروعًا تربويًا يشتمل على ثلاث مراحل متتالية. المرحلة الأولى ترتكز على الاكتشاف، المرحلة الثانية: على التحويل والثالثة: على الأداء.

تبدأ المرحلة الأدائية للأنشطة عندما تتم الفترة التأهيلية. ويشكل الانضباط والدقة والمسئولية الأهداف الأولى للمدارس من أجل اقتحام المهنة مع بعض الأخلاقيات : "يجب قبل أى شىء تعليم التلميذ الدقة، الصلة مع الآخرين، الطابع الأخلاقى للمهنة. حينئذ، يصبح التعليم تبادلاً"[١٥] . تطابق وجهة نظر Mario Raimando وجهة نظر زملائه المديرين، ومنهم Musati Mario والذى يُعتبر Copeau بالنسبة له مثالاً يحتذى به:

كان Copeau يقول : "الانضباط الحقيقى الذى يدرّس فى مدرسة مسرح، هو أن تصنع رجالاً. هذا هو الانضباط الحقيقى. الميادين الأخرى مثل المبارزة، والرقص، والغناء، وحتى الأداء، كلها مجرد أدوات. إنه من المهم أن تتلاقى كل هذه الأدوات بوضوح ويكون لها هدف واحد من أجل بناء الجسد الفنى للممثل"[١٦].

(١٥) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره.

(١٦) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره.

إن تعدد الأنظمة لا يمثل هدفًا فى ذاته، ولو أن الأهداف الرئيسية للإعداد تهدف إلى اكتساب موحد لمختلف الأنظمة سيصبحون عباقرة عظام: "

إن الموهبة لاصلة لها بذلك، وهى لا تدرس فى المدرسة"[١٧] يتوافق الهدف التربوى مع إشكالية البداية التى تُظهر الهوية وضرورة مدرسة إعداد ممثلين: التواجد على خشبة المسرح. ولذلك، حتى لو كان الأساتذة لا يحبون كثرة استخدام تعبير "تعدد الأنظمة"، الذى يبدو لهم معقدًا إلى حد ما، فهم يهدفون مع ذلك فى زمن آخر من الإعداد للوصول إلى هذا الهدف. وعند تحضيرهم لعروض نهاية العام، يواجه الطلبة حينئذ البعد متعدد الأنظمة فى المسرح.

اكتساب البساطة.

إن تعدد الأنظمة ليس موجود في الإعداد فى البداية. تسبق المرحلة التقنية المرحلة الأدائية. هذا المفهوم يُظهر تطورًا فى الإعداد، ومن أجل هذا التطور، تنمى كل مدرسة برنامجًا خاصًا. وإذا كان الاتصال بالنص، وبالشعرية والتحليل النصى في موقف الأداء يحدث منذ السنة الأولى مع احترام تدرج ما، فإن التقنية الجسدية تحدث قبل استخدام الكلمة. يرتكز إعداد الممثلين الشبان أساسًا على هذا الإدراك الإجمالى للتواجد على خشبة المسرح حيث إنه "إذا كان شىء يُدرس فهو البساطة"[١٨]، كان هذا رأى Etienne Decrousx. وهذا ما يؤكده Musati:

---

(١٧) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره، ميلانو، ٢٤ أكتوبر عام ٢٠٠٠ .

(١٨) Etienne Decroux: "كلمات عن التمثيل الصامت"، باريس، جاليمار، عام ١٩٦٣، صفحة ١٧٣ .

"إن البساطة هى أكبر الانتصارات. يعلم الممثل أنه سيكتسبها مع سنين طويلة فى العمل المسرحى. عندما أفكر فى البساطة، أتذكر Eduardo De Filippo(١٩) فى نهاية حياته، الظهور المسرحى الأخير لـ Salvo Randone(٢٠) الذى كان مجرد وجوده يجسّد البساطة. كانت التقنية لم تعد لها مكانًا لديهم، فقد أصبحت مركّزة تمامًا: لم يبق سوى الفن هذه عملية طويلة تعنى "أننى أبنى وفق الفن"، واضبط نفسى وفق الفن".(٢١)

إن طريقة التمثيل الصامت لـ Oragio Costa "تقدم تمامًا البحث عن هذه البساطة عن طريق نشاط جسدى مكثف على نفسه. هى تشير إلى استخراج بعض الفعليات الجسدية وتقيم رابطة حقيقة مع الممارسة المسرحية للممثل. وتبدو طريقة الأداء الصامت مفيدة للأداء القادم للممثل، وهو غالبًا ما يكون مطبقًا على نص ويعكس تداخلاً ما بين مختلف الأنظمة التى تدرّس. ولو أن كل المرحلة العاملة تكون غير مرئية خلال أداء الممثل، فإن التكوين السابق للتمثيل الصامت للممثل يخلق جزئية(٢٢) قادرة على إثراء أدائه.

---

(١٩) ابن غير شرعى للكاتب Eduardo Scarpetta. ولد عام ١٩٠٠ وتوفى عام ١٩٨٤ هو كاتب وممثل ومخرج إيطالى.

(٢٠) Salvo Randone (١٩٠٦ - ١٩٩١) كان من أهم الممثلين الإيطاليين للتراجيديا الكلاسيكية، وقد أدى أدوار فى مسرحيات Pirandello، وله أيضًا تاريخ سينمائي مع F.fellini و Francesco Rosi.

(٢١) حديث Musati إلى S. Prost، سبق ذكره.

(٢٢) تعرّف الجزئية على أنها "موجودة تحت الجزئية المرئية والمجسّدة للممثل: ولكنها غير مرئية، غير ملموسة وغيرر منتمية لاشارة مجسدة. هى تساند الجزئية المرئية والظاهرة من الممثل". Patrice Pavis "تحليل العروض"، باريس، Nathan، ١٩٩٦، صفحة ٩٢ ، ٩٣ .

قبل أن يتعلم، يجب على الممثل فى أحيان كثيرة أن يتناسى ما تعلّمه. هذا يمثل جزءًا من تعليم المدرسة. يجب أن يكون حاضرًا على خشبة المسرح دون أن يكون وجوده جليًا إراديًا.

وكان Enrico D'omsto يدرك أن طاقة خشبة المسرح تختلف عن الطاقة اليومية، كما كان يؤكد دائمًا Eugenio Borla[٢٣]. وهو يؤكد على هذه الضرورة: "يجب أن يصل جسد الطالب إلى معرفة أن مجرد الوقوف على خشبة المسرح، حتى دون تحقق فعل محددّ، يبقى فعلاً فى حدّ ذاته، ويتطلب طاقة مماثلة لموقف مسرحى معقّد"[٢٤].

ومما لا شك فيه، أن تدريس الرقص للممثلين أو راقصين لا يتضمن نفس الأهداف، تمامًا مثل أن تدريس الغناء للممثل أو مغنى لا يتطلب نفس المتطلبات. ربما يساعد أستاذ الغناء الممثل فى إيجاد صوته الغنائى. وفى المقابل إذا استطاع الراقصون والممثلون أن يندمجوا فى عرض راقص أو مسرحية، فإن ذلك يرجع أساسًا لقدراتهم الخاصة. يؤدى الراقص أثناء تدريبات الحاجز، الأشكال التى تساهم فى تسخين الجسد والعضلات من أجل عرضه القادم. هذا يتطلب تأدية بعض الحركات قد تبدو غريبة بالنسبة للممثل غير المستعد لعرض. وفى أثناء

---

(٢٣) "من أجل أداء نفس الفعل كما فى الحياة اليومية، يستخدم الممثلون صفة أخرى للطاقة بمجرد إظهارها للمشاهدين". Eugenio Barba "للعمل فى المسرح يعنى التفكير بطريقة عكسية" فى Josette Féral "إخراج وأداء الممثل" مونتريال، Lansman، ١٩٩٨ صفحة ٨٢ .

(٢٤) E. D'Amato: "المسرح فى أوروبا"، سبق ذكره، صفحة ٩٢ .

محاضرة الرقص، حتى لو أخطأ الممثل والراقص، فإنهما لا يخطئان بنفس الطريقة.

كل واحد منها يتطور فى المكان بصورة مختلفة، ويستحوذ على تفكيك الحركات بشكل مختلف. ويتبيّن فى كثير من الأحيان أن الممثل أكثر قربًا. فمثلاً فى مدرسة Paolo Grassi، الاستعدادات الجسدية لطلبة ورشة الرقص المسرحى من الصعب مقارنتها باستعدادات الممثلين. أثناء التسخين، وعلي عكس أغلب الممثلين الشبان فى فترة الإعداد، فإن الراقصين لا يقومون بعمل جسدى قوى. هم يحترمون التطوّر البطىء للاستيقاظ العضلى وليسوا دائمًا لائقين. لقد تعلموا أن يوفروا أنفسهم وفى النهاية ينضبطوا، ولا يقومون بمجهود إلا فى الضرورة. نفس التسخين لدى الممثلين يؤدى إلى نتائج أخرى. أثناء التدريبات، ستعجل الممثلون فى كثير من الأحيان المرحلة الأدائية. وهكذا فإن ممارسة الجسد والممارسة الجسدية للجسد لا تتطلبان نفس العمل.[٢٥] ولو أن أسس التدريب[٢٦] يمكن أن تكون متطابقة لدى الممثل والراقص، فإن مجمل التدريب مختلف، خصوصًا لأن التنمية العضلية ليست واحدة. بالإضافة إلى ذلك، كل ممارسة جسدية تتطلب احترام بعض قواعد الأمان يتمّيز الحفاظ على جسد الطالب كأداة بالاهتمام بالتسخين. وبالفعل، يحدث سريعًا انفصام. لا يمكن

---

(٢٥) فلنتذكر عرض باليه Béjart فى لوزان عام ١٩٨٨ وعنوانه "مقابلة ميشيما و ايفا بيرون" حيث يؤدى راقص دور الممثل، وكل السحر كان فى الحدود بين الجسد الراقص والجسد الفعلى للفنان.

(٢٦) "تدريب الممثل" تحت إشراف Carol Müller، آرل، باريس Actes Sud، الكونسرفتوار القومى العالى للفن المسرحى، عام ٢٠٠٠ .

للإعداد أن يستبعد فردية الأجساد وقدرات كل منهم. فى أول مرحلة للتعليّم، يجب على الطالب أن يستجيب لضرورات الإعداد. مع الوقت، هو ينمى ما يجب عمله ويؤدى ما يطلب منه فى التدريب، كما سيضع نفسه تحت تصرف المخرج. فى حالة محاضرة التمثيل الصامت مثلاً، يجب أولاً "إدراك جسده" قبل أن يصبح الجسد مدركًا بهدف العمل التقنى إلى أن تفكك كل حركة مع أثارة معرفة شاملة لجسده. عندما كانت Maryse Flach[٢٧]، فى مدرسة Piccolo، كانت تركّز التسخين على حركات القدمين، وكانت تلاحظ أن الممثل يبدو وكأن له أذرع مثل قطع من الخشب. وكانت تركّز فى محاضراتها انتباه الطالب الممثل على عدة عناصر. وهكذا كانت تنمى الضمير الشامل لجسده، ثم مُزامنته لتوازن الشابهات التشابهات الإرادية.

إذن تتطوّر المحاضرات وفق استيعاب بعض المعطيات التقنية للمشروع التربوى للمرحلة الأولى، التى تناسب فى أغلب الأحيان السنة الأولى، لها طابعها الخاص. وتكون ضرورة معرفة الأداة الجسدية والصوتية هى الأساس الذى سيسمح باستيقاظ التداخل مع المواد التى تدّرس. ويدخل العمل الجسدى فى عملية امتلاك شخص وذلك من أجل إيجاد رغبة الاهتمام والمسئولية لدى الممثل. ويكون من الضرورى إيجاد زمن للنضوج من أجل التمتع بتدرج ما والسماح

(٢٧) درست Maryse Flach فى مدرسة Decroux بفرنسا قبل أن تقوم بتدريس التمثيل الصامت فى الأكاديمية القومية للفن المسرحى فى روما، ثم فى مدرسة Paolo Grassi ومدرسة Piccolo. وتعاونت بصفة خاصة مع G. Strehler من أجل تنظيم التعاون الجسدى والمكانى فى عدة عروض (طريقة للمعرفة فى Strehler، باريس، نشر CNRS مجموعة فنون العرض "طرق الإبداع المسرحى"، الجزء ١٦ . ١٩٨٩، صفحة ١٥ إلى ٢١)

لتداخل الأنظمة بالظهور. وبالفعل فإن فى البداية، الأنظمة المختلفة تبقى منفصلة. ومع ذلك فإن الجديد فى مدارس الفن المسرحى فى إيطاليا يتحدد هنا، ليس فيما تأتى به المواد الجديدة ولكن فى طريقة تناولها. لقد تغيّر الشكل الداخلى للمحاضرات. لم يعد يُنظر لكل مادة بطريقة مستقلة. ويراعى الأستاذ فى المادة الخاصة به، واقع الممارسة المسرحية التى سيواجهها الممثل. هذا المفهوم الشامل للواقع المسرحى فى داخل كل محاضرة، يكون ضمن نظرة متداخلة الأنظمة. مثلاً التمثيل الصامت بدلاً أن يتم تدريسه كتخصص فى حد ذاته يمكن أن يصبح وسيلة إضافة إلى للتنمية الخيالية والجسدية للممثل. تتم مزاولة التعليم متعدد الأنظمة بعد ذلك بطريقة أكثر وضوحًا فى محاضرة الأداء حيث تتداخل مختلف الأنظمة.

"تنمية الحصيلة التعبيرية لدى الممثل"(٢٨)

إن العنصر الأخير فى الأهداف الرئيسية لهذا الإعداد ليس تحضير الممثل لمفهوم أوحد للمسرح. ترفض كل مدرسة أن تتحدد فى اتجاه فنى واحد. فهى ترغب فى الإسهام فى استقلالية الممثل، شريطة أن يكون قادرًا على العمل مع مخرجين مختلفين وفى مشروعات متنوعة جدًا. وهذا الاعتراف من جانب المدارس أنه لا يوجد طريقة واحدة لأداء مطمئن، لأنه يتضمن إعدادًا منفتحًا على واقع ممارسة العرض الحى. ذُكر في المشروع التربوى Piccalo أن "كل أنواع التعليم مترابطة بهدف تنمية الحصيلة التعبيرية لإعداد الممثل وتحرير قدراته. ويتفادى الأساتذة إذن؛ تخصص" الطالب كل واحد فى تخصصه ويساهمون فى

(٢٨) نص لتقديم مدرسة Scuola di Toatro del Piccolo، ميلانو، صفحة ٤ .

إدخاله فى أقسام الدراسة المختلفة"[٢٩] ويمثل إذن اللجوء لتدريس الرقص، والتمثيل الصامت وفن الأكروبات... ضرورة تربوية لتنمية "الحصيلة التعبيرية" للممثل، ولكن لا يؤهل ذلك على الإطلاق الطلبة وفقًا للفنون التى يتم تدريسها، ولو أن التقريب للمادة المدروسة يتم بجدية وعن طريق أساتذة (Maryse Flach للتمثيل الصامت، أو Ferruccio Soleri[٣٠] للكوميديا دل آرت فى مدرسة Piccolo على سبيل المثال، أو Carolyn Carlson كأستاذة من الخارج لدروس المسرح الحركى فى مدرسة Paolo Grassi) وإن النتائج تُظهر مستوى تقنى طيب، فإن الهدف ليس خلق متخصصين من هؤلاء الطلبة. ويؤكد D'Amato ذلك:

"حتى لو كان الطلبة قادرين على غناء مقاطع معقّدة للغاية، لا يجب أن يصبحوا مغنيين. وبنفس الطريقة، لا يجب على أستاذ مادة الرقص أن يجعل منهم راقصين. على التربويين أن يساعدوا الطالب على تجربة التعبير ومعرفة الأشياء بأشكال مختلفة. وفى الواقع إن المشكلة الأكثر خطورة مع الممثلين الشبان اليوم هى أنهم يسلطون على فكرة الأداء التليفزيونى أو السينمائى"[٣١].

ويبدو Luca Ronconi أكثر حدّة عندما يُسأل إذا كان الإعداد متعدد الأنظمة يسمح للممثل أن يرقص فى عرض راقص:

---

(٢٩) نفس الفقرة السابقة.

(٣٠) يدخل Ferruccio Soleri الأكاديمية فى ١٩٥٣ Oragis Costa هو أول أستاذ له. فى عام ١٩٥٩ ينضم إلى مسرح Piccolo يعمل بجوار Marcello Moretti ويأخذ مكانه مع رحيله. وهنا يبدأ مغامرة مسرحية كبيرة مع Strehler، وسيصبح وفيًا له إلى الأبد.

(٣١) حديث D'Amota مع S. Proust، سبق ذكره.

"فلنقل الحقيقة. فى أغلب الوقت، بهذا الإعداد، يستطيع الممثل أن يقوم ببعض الغناء والرقص، أو تقليد حركة ما للمعركة يابانية أو رقص شرقى، مثلاً. وهذا طيب. ولكن منالهم أن يعلم أنه لا يصل عادة إلى الكمال، ولكن إلى شىء يشبه ذلك. من الناحية التعليمية، من المهم، وأيضًا من الضرورى أن يعرف الممثلون هذه التقنيات، ولكن إذا أصبحت هذه التقنيات جزءًا من العرض، سيصبح ذلك فى إطار الهواية".(٣٢)

وبالنسبة لـ Ronconi، تتطلب العروض إعدادًا حقيقيًا متعدد الأنظمة. على الأقل، بالدرجة التى يعطيها لتدريس هذه الأنظمة المتنوعة بصفة أساسية: يجب ألا تصبح هذه الأنظمة هدفًا فى حدّ ذاتها. هذا الرأى مترابط لدى المخرج عندما يتطلب الإنتاج قدرات خاصة من جانب الممثلين.

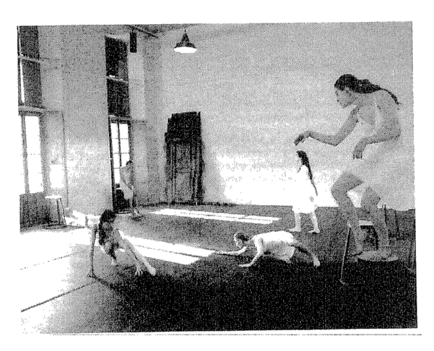
إنه يلجأ إلى قدرات مهنى. إن المتخصص لا يفرض تخصصه ولكن يوافقه عمل الإخراج. بالتوازى مع التدريبات، فهو مسئول عن إمداد الممثل بإعداد إضافى. فلو فرضنا أن الممثل لم يحضر محاضرات عن فن الأكروبات على سبيل المثال، سيتم توجيهه حتى يتجانس مع العرض.

---

(٣٢) حديث لـ Luca Ronconi مع Sophie Proust، ميلانو، ٢٥ أكتوبر عام ٢٠٠٠ .

صورة ٩ وصورة ١٠





١٠.٩ Torrenti infuocati - إخراج وتصميم رقصات لـ yulie Ann Anziptti مع طلبة السنة الثانية للمسرح الراقص، مدرسة الفن المسرحى Paolo Grassi ١٩٩١ (تصوير Mourizio Buscarino)

أن يكون ممثل شاب قادرًا على لياقات واضحة في مجالات مختلفة قبل فن الأكروبات، المبارزة، العراك، الرقص، إلخ، هذا لا يعني تخصصه في الفن الذي يزاوله. في هذا المعنى، يلبي تعدد الأنظمة احتياج للإعداد. إذا كانت المسرحة بداخل عرض تلجأ إلى طرق تعبير متنوعة (رقص، غناء، أداء جسدي...) فإن العمل الإبداعي يجب دائمًا أن يتداخل في مسرحة العرض. وبصورة أخرى، فيما يصبح مثلاً العمل الرياضي عملاً فنيًا أثناء العرض، بالنسبة لـ Mario Raimondo، إن الإعداد غير متعدد النظم يعتبر إعداد محدودًا:

"لا يمكن أن أتخيل أن ممثلاً لم يقابل أثناء إعداده مجموعة مسارات. يمكن لكل ممثل بعد ذلك أن يلتزم في نمط عرض دون غيره. لا يوجد في إيطاليا هذا التنوع في العروض المسرحية التي تتطلب تعدد الأنظمة. في الواقع، إن سوق المسرح لا يتطلب هذا الاحتياج لاعداد ممثلين متعددي الأنظمة. أحيانًا، هذه القدرات تخدمهم، ولكن هذا الاحتياج يتفق قبل كل شيء مع ضرورة تربوية".[٣٣]

وأيضًا يكون من الصعب معرفة مؤكدة إذا تم الإعداد متعدد النظم وفق تطوّر واحتياجات العروض، أو إذا كان هذا التعدد لإعداد الممثلين الشبان التي تسمح وتشجع التعددية في الإبداعات الفنية. الآراء مختلفة في هذا الموضوع يبدو أن المهم هو إعطاء إمكانية التجريب لمختلف التعبيرات للاتصال المسرحي في حجمه الحالي. فمثلاً استخدام الفيديو تطوّر في العرض الحي و يتطلب أحيانًا من جانب الممثل نمطًا جديدًا في التدريبات.[٣٤]

---

(٣٣) حديث لـ M. Rimondo إلى Sophie Proust، سبق ذكره.

(٣٤) Béatrice Picon - Vallin: "Les Ecrans sur La scéne" La، L' Age d'Homme، ١٩٩٨ صفحة ٩ إلى صفحة ٣٥ .

إن مفهوم تعدد النظم، داخل الإعداد، يكون مختلفًا سواء نظرنا إلى عملية الإبداع لعرض، أو سواء العرض ذاته. إذا كان المؤدى متعدد الأنظمة، فإن العرض يجب أن يزيل أى أثر لعمل مجزأ. ينادى D'Amico فى "تعليمات للأساتذة"[٣٥] عام ١٩٥١ بأهمية اللياقة البدنية والرقص والمبارزة، إلخ بالنسبة لأداء الممثل. فى عام ١٩٦٩، ينشر Ruggero Jacobbi[٣٦] "أوتوبيا مدرسة مسرح" وكان ذلك قبل أن يصبح مديرًا للأكاديمية بنحو ست سنوات. وكان يهاجم فى هذا العمل تنوّع التعليم ويضع صورة لمدّرسة مثالية:

"مثل هذه المدرسة – وهذه بداية – يجب الا تكون أداءً، ولا إخراجً، ولا أى تخصص ولكن مسرح فقط. وهكذا، يجب أن يكون لديها مسرحًا، وأن يكون مسرحًا حقيقيًا. فى هذا المسرح سيعيش الكل كما يجب أن يعيشوا فى مسرح: على خشبة المسرح، بين الكواليس ومكانًا مهنيًا للتدريبات"[٣٧]

إن هذا النموذج المدرسى، الذى يناسب فرقة مثل "مسرح الشمس"، وهى أنشئت من حلم جماعى خاص بالسبعينيات، يجسّد الجديد فى مجال الإعداد، يعنى المؤسسة من صلة مع الإنتاج، واحتكاك أكثر وضوحًا مع الجمهور.

تجد الأهداف السابقة: مدرسة حياة، اكتساب البساطة وتنمية الحصيلة التعبيرية للممثل الطالب، أسباب وجودها فى تدرّج مشوار الإعداد. وبعد

(٣٥) نفس المرجع.

(٣٦) يشترك R. Jacobbi فى تأسيس مسرح Piccolo ويدير مدرسة الفن المسرحى بميلانو لمدة أربع سنوات.

(٣٧) Ruggero Jacobbi: "اوتوبيا لمدرسة مسرح"، فى Ulisse، Luglio، ١٩٦٩ .

الإعداد الأساسى، الجسدى والتقنى، تعتمد السنة الثالثة على وضع منهجى لهذه المكتسبات لصالح الإبداع الفنى. ويشجع التمكّن من هذه التقنيات على تنمية الإبداع وتبرّر تعدد النظم القادم. إن الطابع المتجدد لهذه المدارس، بالنسبة للتعليم المتبع منذ افتتاحها، ليس فيما تعطيه الأنظمة الجديدة (فيما عدا بعض الاستثناءات مثل المسرح الراقص والممثل) بل فى طريقتهم للإدراك. فى الحقيقة، الاهتمام بواقع الممارسة المسرحية فى داخل المدرسة، تصاحبه أنشطة عديدة من جانب الطالب تؤكد على تعدد الأنظمة فى النشاط المسرحى.

تعدد النظم وتداخلها.

تدريس الخيال.

من التقنية إلى الإبداع.

عندما يختار الطالب أن ينتمى إلى مدرسة، فهو يتعهد بالمرور بكل مراحل تعلّمه. إذن فهو قبل أن يؤدى يجب أن يصنع تنسيقًا، اكتساب تقنية أو أكثر. "تقنية عالية" بالنسبة لـ D'Amato الذى يعيد استخدام تعبير Stanislavski:

"يعنى تعبير تقنية عالية أن شخصًا يعرف كيف ينفعل تقنيًا مثلاً. إن التقنية لا نهاية لها، هى ليست بدائيه. إن تنمية الخيال والارتجال لهما صلة أيضًا بالتقنية. ولكن يجب على الطلبه أن يدركوا أن الارتجال، وحرية الإلهام لا يفعلان ما يشاءان. هما أحرار فى الارتجال عندما يصبحان متأكدين تمامًا لها يجب أن يفعلان".[٣٨]

---

(٣٨) حديث D'Amato إلى S. Proust، سبق ذكره.

قبل أن نصل إلى أداء شخصية، ويفهموا أن التعبير الجسدى، بعد تدريب يبدو قادرًا على الإظهار أكثر من النص. فى هذا المعنى، يؤكد Decroux أن "الممثل ليس إلا ممثل صامت"[٣٩] فى الواقع، فى أحيان كثيرة، إذا لم يقل الممثل نصًا "يحمل" شخصية، فإنه لا يشعر أنه ممثل. سيستطيع الخيال التعبير بعد ذلك فى مرحلة أخرى من الإعداد. إن الخيال بلا تقنية لا يؤدى إلى شىء تمامًا كالتقنية بلا خيال. على الأقل ليس بنمط العمل الذى تسعى إليه هذه المدارس. إن الأداء لا يقتصر على هاتين المُعطيتين. إذا كانت محاضرة الأداء تسمح مباشرة بحضور كامل ومرئى للممثل (يعنى فى وضع أداء)، فإن الأنظمة الأخرى تهدف إلى ضمير أفضل شامل للممثل فى حالة أداء (حضور جسدى، بشكل جسدى، قدرات صوتية). فى محاضرة عن التمثيل الصامت، والغناء... فإن التمرينات تُصلح من نفسها وتتضمن بالضرورة الالتزام. ويصبح الخطأ جزءًا من عملية التعلّم. إن موضوعية الإعداد لاشك فيها عندما تمس الجسد تقنيًا. دون الحديث عن تشابك الأنظمة، فإن الأنشطة التقنية والجسدية تمثل مرورًا أساسيًا من أجل مواجهة خشبة المسرح. أثناء محاضرة أداء، يظهر تدخل الأستاذ بطريقة ذاتية، لأن الرأى المطروح على أداء الطالب لم يعد له صلة بالإصلاح ولكن بالنصيحة. ويتدخل رأى جمالى عن خاص باللياقة. ولذلك يكون من المناسب اعتبار مجمل المعطيات. فإن العلامات لا تخطىء. هناك أخطاء متكررة لدى الممثلين: رفع الصوت من أجل مزيد من الرخامة، خلط رخامة واستنزاف الطاقة، المبالغة فى الأفعال الجسدية، إلخ. فى كل مدرسة، يدرس الأستاذ للطالب أنه لا يجب أن يخلط الكثافة مع القوة. كان D'Amico ينصح بذلك فى

(٣٩) E. Decroux، سبق ذكره، صفحة ١٧٧ .

عام ١٩٥١: "من الضرورى أن يتعوّد الطالب على النطق وبطريقة أكثر من ممتازة (٠٠٠) لأن (٠٠٠) ذكاء المتحدث ليس مسألة كثافة ولكن مسألة نطق (٠٠٠).[٤٠]

فى محاضرته عن الأداء فى مدرسة Paolo Grossi، يحدّد المخرج Maurizio Schmidt جزءًا من تمرينات عن إنصات الممثل. يقترح كل طالب عملاً جسديًا يصاحبه رد فعل جسدى ثم صوتى من جانب الشريك. يرى Schmidt أن هذه التمرينات ضرورية من أجل التواجد بعد ذلك فى الوضع العضوى للشخصية مع النص. وفى أسلوب آخر (بدون تدريب ومباشرة على النص المقروء أو المؤدى)، يقول Ronconi لطلبته أنهم يجب أن يجدوا فى البداية مواقفهم دون مساعدة الصوت".[٤١] إن الإبداع الذى تتطلبه محاضرة الأداء لا يأتى منذ البداية. ولو أن Ronconi يركز أساسًا على عمل مسرحى دقيق فى محاضراته الأولى، فإنه أحيانًا يكون مضطرًا لتوجيهات تقنية لأن شباب الممثلين مازالوا فى مرحلة تعلم: "حاولوا أن تهدموا فكرة أن العصبية يُمكن أن تكون علامة حيوية"[٤٢]

"يجب أن يكون لديكم إلقاء دقيق للغاية، ولكن هذا لا يعنى أنكم يجب أن تؤكدوا على نطق كل شىء"[٤٣]، "لا ترفعوا صواتكم، هذا يعطيم قوة أكبر"[٤٤].

(٤٠) S. D'Amico، سبق ذكره، صفحة ١٣٨ .

(٤١) L. Ronconi، محاضرة أداء فى ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ . أخراج فى عام ٢٠٠١ "الشمعدان" لـ Giorolano Bruno.

(٤٢) نفس المرجع، ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٠ .

(٤٣) نفس المرجع، ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٠ .

(٤٤) نفس المرجع، ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ .

وهنأت Maryse Flach الطلبة من أجل إبداعهم، فى نهاية محاضرتها عن التمثيل الصامت ولكنها فى الوقت نفسه نقدت نقصهم الشديد للتقنية وليس صدفة أن يلجأ قسم المسرح الراقص فى مدرسة Paolo Grassi إلى أستاذة تلميذة Merce Cunningham للرقص الحديث. فى محاضرتها، كانت تؤكد على الجانب الإبداعى وليس الوصفى. الهدف هو تحقيق شكل ما عن طريق الجسد، وليس وصفه. إن تقدير المساحة أساسية فى الحظ الجسدى الذى يرسمه الراقص. إن الصلة بالمسرح تواجه إلى حدّ ما بهذه الطريقة، وبتحقيق مسارات ديناميكية، متحدة ومتصلة، التى تنتهى بالوصول إلى وحدة شخصية أو موقف.

إذا كان الجانب الإبداعى للممثل الطالب يتم تقديره، فإنه يبدو هكذا فى مرحلة أولى، حيث إن هذا الطالب قد أدخل عددًا من العطيات التقنية. إن ضم الفنون يمكن أن يكوّن مرحلة أولى - يكون بمثابة التقنية أساس ونضوج لمختلف المعطيات بالنسبة للطالب - قبل أن تتم مساهمة حقيقية. من المستحيل أن تحدث سدّة فيما يخص الإعداد الجسدى أو تاريخ المسرح بالنسبة للمدارس الثلاثة. تستحوذ هذه النظم إذن على عدد كبير من الساعات، خصوصًا خلال السنة الأولى. إن الجسد هو الذى يفكر قبل أى شىء. كما يؤكد ذلك Mario Raimondo:

"إن واجبنا هنا أن نعطى للممثلين أدوات جسدية تمرّ بتدريب الجسد والصوت. إنها أدوات الإحساس، الخيال، والمعرفة، يعنى قدرات الإحساس، والارتجال، والتواجد فى مواقف. إن علمية العملية الفعلية (بعد Stanislavski، يمكن أن نستعمل هذا المصطلح) ليس معطيات مجردة. يجب على كل هذه الأدوات أن تكون تحت تصرف من سيقود الممثلين على إنتاج. يجب ألا نعلمهم أن

تتم قيادتهم بطريقة أو بأخرى، ولكن امتلاك كل الأدوات الضرورية التى يريد المخرج استخدامها.

"تعلّم السير قبل أن تسير فى الجبل"، هذا ما يحلو لـ Giuseppe Bevrilacqua[٤٥] أن يردده، وهو خريج، ثم أستاذ تربية صوتية ونائب رئيس الأكاديمية[٤٦] يتحقق سير كل محاضرة صوت، ورقص، وتمثيل صامت". فعلاً على مرحلتين. المرحلة الأولى عبارة عن تسخين وإدراك مجمل جسده عن طريق تمرينات متنوعة ("تعلم السير"). المرحلة الثانية تضع في المقام الأول الإبداع وشخصية الممثل. إن استعجال الطالب فى أن يريد بسرعة أن يصبح فى نظام أدائى ("السير فى الجبل") يجب إذن أن توضع فى الاعتبار اليوم. فى الماضى، كان الإعداد يكتفى بالعمل على التقنية فى حدّ ذاتها. التصور المسرحى لم يكن موضوع مشوار إعداد تحقيق المضمون.

التمرين فى واقع مسرحى يشير إلى خطوة نحو تعليم متعدد الأنظمة، حيث إن الطالب سوف يحتك بمختلف الفنون الممكنة الخاصة بالمسرح كل أستاذ، فى الوقت المناسب، يتمسك بهذا الواقع المسرحى. كيف لا يتم ذكر حيوية دفعة "Meyerhold" فى مدرسة Picolo، الذين صرخوا بعد ساعتين من التمرينات الصوتية مع أستاذتهم Rossini Lydia Stisc Rossini، فى الدقائق الأخيرة من المحاضرة، وصل الانفعال إلى مداه أصبحت المجموعة كورس من سبعة أصوات، يؤدى بانفعال ومتعة الخاتمة النهائية للفصل الأول من L'jtalienne á Olger لـ Rossini. هل كان تفوق الإبداع على التقنية. لقد حدث مسبقًا التعلم النشط. كل

---

(٤٥) حديث M. raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره

(٤٦) نفس المرجع.

مدرسة مدركة أن انفعال هذه اللحظات يأتى أثناء ميلاد عرض. إنها تشير إلى الحدود بين تقنية غير مكتملة ووجود موهبة. وهكذا يذكر Musati ما جرى بين أنصار Tebaldi أو أنصار La Collas: "كان أنصار Tebaldi يؤكدون أن صفاء الصوت وتقنية إصدار الصوت Telseh كانوا أعلى بكثير من قدرات Collos. ويؤكد أنصار Collas على الشعور الفنى لديها. وكان الفريقان على حق"(٤٧). وكانت المدارس تحاول بجدية أن تتخطى هذا التناقض. وكانت تدرك أن الموهبة لا تدرّس، ولذلك أكدوا على تعلم التقنيات المشتركة.

إعداد فردى.

يرتكز إعداد الممثل، أكثر من أى فنان آخر، على الممثل كفرد. إذا كان الراقصون المغنيون يتمتعون بمعايير موضوعية واضحة لممارسة مهنتهم، مثل المرونة بالنسبة للبعض، أو معرفة قراءة الموسيقى والغناء بطريقة سليمة بالنسبة للبعض الآخر، فإن حال الممثلين يبدو بوضوح أكثر إشكالية. إن مهنة الممثل ليست محددة تمامًا، خصوصًا لأنه إذا نظرنا إلى نتائج عمله، يجب ألا يلاحظ أى شىء، ولكن يجب أن يكون كل شىء ملحوظة. هو لا يثير الإعجاب لأنه يقوم بحركة أو يغنى بطريقة سليمة. إن اداءه ليس (أولاً يجب أن يكون) متصلاً باللياقة. وأخطاؤه، وما يسمح عنها، يمكن أن تكون مقبولة أحيانًا.

ويعتبر تخصص الممثل هو الأداء، ولكن ما تشير إليه الكلمة واسع جدًا حتى يصبح غير محدد. إن تدريس مادة واحدة خاصة بفن الممثل عندما تكون طبيعية ما يؤدية ليست واحدة، يجعل محاضرة الأداء غير كافية لإعداد الممثل. ولذلك

(٤٧) L. M. Musati إلى S. Proust، سبق ذكره.

يلجأ الإعداد إلى تعدد الأنظمة: قليل من الغناء، قليل من التعبير الجسدى، من المبارزة، إلخ. فى الواقع، يعلب الممثل أيضًا بما يهرب منه، وما يستغله المخرج. ليس ممكنًا وجود قالب واحد للتعلّم. لا يتم أداء نصوص شعرية بنفس الطريقة، شكسبير، تشيكوف أو بيراند للو بنفس الأسلوب، ولذلك هم في برنامج الأكاديمية ومدرسة Piccolo. وبالإضافة إلى ذلك، أثناء المرحلة الأدائية، كل ممثل، برغم العيوب المشتركة التى تم تسجيلها، يستطيع نادرًا أن يخضع إلى تقييم عام يقوم به المخرج أو الأستاذ. أن تشخيص التعليمات توجد عندما يتم استيعاب المعلومات التقنية. عندئذ تكون المدارس في خدمة الممثل وأيضًا المخرجين. ويستفيد الطالب بصورة أكبر من إعداد فردى. كل طالب يستفيد من نصائح فردية وفق قدراته طوال الإعداد العام.

يتم تعليم الطالب أن المسرح لا يتم تلخيصه فى صلة ثنائية مخرج ممثل، ولكنه يتحقق ليس فقط عن طريق شيء مسبب: جزئية (تكون نصية أو لا)، ولكن أيضًا عن طريق شركاء. فى محاضرة Ronconi مثلاً، يقوم طالب بتأدية مونولوج Le Chandeler[٤٨]، يوجه له المخرج التربوى بعد ذلك عدوًا من الانتقادات لكى يعيد تقديمه. يقدم طالب آخر نفس المقطع، ويقول له Ronconi: "لا بأس". وبعد قليل، يتلقى الممثل نقدًا آخر مثل زميله.

ويقول له الأستاذ: "إن التعليمات التى أعطيها لـ Federica مختلفة فهى تعليمات شخصية وموجهة لها فقط. كانت مشكلتها إيجاد أسلوب طبيعى، أنت لديك هذا الأسلوب. إذا كنت أوجّه لك ملاحظات تقنية، فإنك قد تفقد

---

(٤٨) سبق ذكره فى (٤١).

أشياءًا"[٤٩]. وهكذا من طالب إلى آخر، يمكن أن تهتم الملاحظات بمشكلة أداء جسدى أو تمثيل صامت، أو نقد موجّه للصوت واقتراح بالحديث مع أستاذ الغناء، إلخ. إن الحوار الذى يتم يكون دائمًا شخصيًا بين الأشخاص.

وبسبب ثراء سجلات العروض اليوم، فإن الإعداد قد تطوّع لتجنب كل تسليم بلا تمحيص. إذا كانت لغة الرقص (أو التعبير الجسدى فى التمرينات النابعة من الرقص) قد أخذت طابعًا عالميًا، فهذا لا يحدث فى المسرح. هل لهذا يكون هوية قومية فى الإعداد؟ يتطلب إيقاع اللغة الإيطالية ديناميكية اصدار صوتى مختلفة عن اللغة الفرنسية على سبيل المثال. التقطيع يغيّر أيضًا النظر على عمل الاصدار الصوتى. وتكون ردود الفعل الجسدية مباشرة. عندما تم تقديم آخر عرض لـ Strehle (Arleqwin, seivteur de deux maitres) مع Ferrucuo Soleri فى دور البطولة، عام ١٩٩٨ على مسرح Odéon، وقف الجمهور من الشباب الذى لا يعرف Strehler مندهشًا أمام مرونة حركة الجسد.

إن أهمية فن المسرح، مهما كان شكله، النقطة القوية للأداء وإعداده. إذا تعلّم الممثل قراءة نص، فهو يضيف إلى قدراته الخيالية والأدائية. فى الواقع، إن الخيال الذى لا يدرّس، يبقى قوة الاقتراح الشخصى للممثل التى يجب أن نضيف إليها الأسس التقنية التى يكون قد استفاد منها.

---

(٤٩) "بالنسبة لى، عند إخراجى Le Chandelier مع شبان، من المهم معرفة أن ما أقوله لهم لا يناسب ما أعرفه من أشيا. إنها أشياء أكتشفها، وتأتينى إلى حد ما مما يقترحونه على. إننى لا أطبّق أى وسيلة" حديث L, Ronconi إلى S. Proust، سبق ذكره.

إعداد وإدارة الممثلين.

خاصية اختلاف النظم لمحاضرات الأداء.

إذا كانت المادة الأساسية لمدرسة إعداد الممثلين هى كما يبدو ومحاضرة الأداء، فإنه من الصعب تعلّم الأداء. يؤكد Ronconi أنه لا يدرّس الأداء كما أنه لا يعرف شيئًا فى ذلك الشأن قبل بدء محاضرته(٥٠). ومع ذلك، فإن الخصيّة متعددة الأنظمة لمحاضرة الأداء مؤكدة. ويوجد اختلاف تدريس بين المواد التى تلجأ إلى التقنية، وإلى دقة إشارة جسدية - الذى لا يستطيع أن يستغنى عن توجيهات، واصلاحات وتربية واضافات تقنية - ومحاضرات الأداء حيث تكون المعايير أكثر ذاتية. يبدو أن الخطاب التربوى يجىء كالقوس، وهكذا يظهر أكثر فائدة من وسيلة تربوية معروفة. عندما يحضر الطلاب فى محاضرة أداء، تحدث ظاهرة متكررة: ضياع التعليم الذى استفادوا منه من قبل. فى البداية، هم فى أغلب الوقت غير قادرين على تنسيق النظم المختلفة التى تابعوها فى محاضرة الأداء. والغريب أن هذه الظاهرة طبيعية بالنسبة للطالب الممثل وتحتاج إلى وقت من أجل تجميع "قطع البازل".

وتداخل المكتسبات تتعايش سويًا تقوم بدورها كإضافة مختلف الفنون. إذا كانت النظم الأخرى، مثل الرقص أو التمثيل الصامت تتطلب مهارات معاونة، فإنها يجب أن تؤثر أثناء محاضرة الأداء على جودة التعبير الجسدى للممثل (فى تصرفاته، فى إحساسه بالمكان، إلخ) وفى الوقت نفسه، يجب على محاضرات الصوت أن تسمح بإدراك إصدار صوتى أثناء المرحلة الأدائية. بالفعل، أن يكون

(٥٠) L. Ronconi : محاضرة أداء فى ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ .

النص الأول أولاً، فإن المسرح متعدد الأنظمة. ينمى الممثل على خشبة المسرح طاقاته المختلفة التى يمكن أن تلجأ إلى تقنيات تنفس تعود إلى الغناء أكثر من التمثيل الصامت ولا يتم استيعاب المعطيات التقنية العديدة بصورة مباشرة. فهى بحاجة إلى الاحتكاك بالممارسة. إن الطالب الممثل وهو فى وضع المؤدى يجمع مختلف أوجه الإعداد متعدد الأنظمة التى تلقاها. ولكنه يجد صعوبة في أحيان كثيرة فى توفيق كل شىء. ومن هنا يجب على أستاذ الأداء أن يعطى أيضًا توجيهات تقنية. وهنا يظهر الفرق الكبير بين إعداد وإدارة الممثلين.(٥١) وهذه الإدارة تتدخل فى أفضل الأحيان عندما يكون الممثل قد تم إعداده. وفى أثناء الانتاج، يخلق المخرج إخراج جزئية (نصية أولاً). تبقى كلمة الأستاذ، وهو مدرك أنه فى عملية إعداد، دائمًا مقبولة. وبالعكس فإن مدير الممثلين ليس دائمًا على درجة كافية من الصبر.

وفى محيط الإعداد، تعمل محاضرة الأداء مع عدم وضوح الهدف من العمل لأن التعليم لن يؤدى دائمًا إلى وجود عرض. وعدم الوضوح هنا يصبح ذا أهمية عندما يسمح بظهور إدارة الممثلين. حينئذ يصبح من الضرورى أن تكون لمحاضرات مع مخرج له مشروع إقامة إنتاج يشترك فيه بعض الطلاب، كما هو الحال في مدرسة Picolo، وتلك هى الميزة القصوى. إن الوجود القادم لجمهور "حقيقى" يبّين بطريقة أخرى أسباب الشخصية ويضع فى المقام الأول كل أشكالية الابداع. وهذا يحدث ويخلق دفعًا خاصًا يصاحبه أحيانًا الخوف من إقتراح مشهد بصورة مبكّرة وأن يتعرض لعدم الالتزام. فى الواقع، مع Ronconi،

---

(٥١) S. Proust: "إدارة الممثلين"، فى "موضوعات مسرحية"، تحت إشراف Patrice Pavis، رقم ١٠٨ – ١٠٧ ، بركسل – خريف – شتاء ٢٠٠١ ، صفحة ١ إلى صفحة ١٧ .

تُسجّل قراءة النص فى مشروع إخراج. ويصبح الممثلون الشبان قادرين على فهم جزء من بناء العرض. ويجد العمل المسرحى، الذى تم معهم علي النص الذى سيخرجه المخرج، المرادف فى حالة إعداد لا ينتهى بعد. إن الهدف من العرض أمام جمهور دفع ثمن أماكنه، وليس مقصورًا على المهنة أو حائط المدرسة يغيّر أسباب وطريقة العمل. تتضمن كل فكرة تحديًا فنيًا يستفيد أكثر من أقتراحات المتلقى. وهذا بالطبع يثير غيرة ما أو انتقادات من جانب المدارس الأخرى. عندما يكتب Palazzi: "(...) إن المدارس المرتبطة بمسرح خاص، وتلبى الرؤية الخاصة لمخرج على خشبة المسرح – حتى لو كانت تحقق أعمالاً "داخلية" كثيرة – تبدو غير ملائمة، فى أوجه معينة، لمواجهة إشكاليات عديدة لإعداد مسرحى واسع"(٥٢) وهنا لا يخفى النقد الموجّه إلى Strehler. تحاول كل مدرسة اليوم وبطريقتها أن تنفتح على الواقع الخاص بالإنتاج المسرحى. إن الصلة بين تربية وإنتاج تكون لأسباب فى تجديد فى إعداد الممثل الذى يجعل تعدد الأنظمة واضحًا وضروريًا. ولهذا كل شكل يجزأ برنامجه التربوى بطريقة متساوية إلى حد ما فى البداية (أداء، جسد، صوت، ثقافة) قبل أن يعمل الأنظمة على الأنشطة العديدة والشخصية (عروض فى داخل المؤسسة أو فى إطار إنتاج مهنى خارجى).

إنه شىء إيجابى جدًا أن يكون لكل مدرسة العديد من الأساتذة الذين يتولون محاضرات أداء. هذا يسمح للطلاب، ليس فقط أن يتعلموا الأداء بطرق مختلفة، بل على الأقل ألا يجهلوا أنه توجد أغلبية أدائية وفق المخرجين الذى يعملون معهم. هذا الاتجاه الجديد يجعل الممثل أكثر إدراكًا للطرق العديدة لإدراك

(٥٢) Renato Palazzi: "من اجل أوتوبيا حدود"، فى المسرح فى أوروبا، صفحة ١٠٠ .

المسرح. إلى أى مسرح تجهّز المدارس الطلاب؟ فميا يخص المسرح المؤسس في إيطاليا (وهو أقل نموًا من مثيله في فرنسا) أو المسرح الآخر[٥٣]، فإن البانوراما الحالية تقدم نوعيات من الفنانين لا يقدمون نفس العروض. وإذا لم نذكر سوى أو أيضًا Jassima, Galrile Vaicis, Corlo Ceehi , Luca Ronconi, Romeo

Jorio Jortone, Gorio Barlerio Corsettig, Costri Costellucci[٥٤]

فإن المشروعات الجمالية، والفنية والسياسية مختلفة. والمدارس تجهّز إذن نفسها إلى أسلوب مسرح خاص. وهى تؤكد على التنويع فى الممارسة، واعتبار الإعداد مستمرًا، هى تعلم أن الاحتكاك مع المهنة سيشكل لدى الممثل مفهومه عن المسرح، وأفضلياته الجمالية والإنسانية فى العمل. وبالإضافة إلى كل معلومة مفيدة ، فإن قدرة الاستيعاب لدى الطلاب تكون فى خطر. لأن لديهم إمكانية المقارنة، فهم يتعلمون مواجهة ما يعجبهم أولاً. فى هذا التعدد فى طرق التعليم، يؤكد Raimondo أن كل طالب "يحمل فقط اهتمامه "باللون" الذى يفضله"[٥٥]

---

(٥٣) ما يقصد "بمسرح آخر" هو المسرح غير المؤسس ، وهذه تسمية لا تقلل من قدرة، كما يعرفه Philippe Ivernel فى "المسرح منذ ١٩٦٨ . المسرح الآخر"، فى مسرح/ جمهور Gennevilliers، رقم ٦١ ، فبراير عام ١٩٨٥ ، صفحة ٤٣ إلى صفحة ٢٥ .

(٥٤) ملف "خاص بإيطاليا"، تم إعداده بمساعدة الجهاز القومى للتوزيع الفنى ONDA الذى حقق لقاءات مع فنانين أمثال Franco Quadri، Mario Mantone، Giorgio Corsetti، Romeo Castellucing، فى "Mouvement"، رقم ١٠، باريس، أكتوبر - ديسمبر عام ٢٠٠٠، صفحة ٧٢ إلى صفحة ٩٧ .

(٥٥) حديث M. Raimondo إلى S. Proust، سبق ذكره.

تؤكد أنماط تعاون فمجموعة المعلمين على تطويع أنواع فنية كثيرة. تتم دروس توضيحية على الأقل كل ثلاثة أشهر. بالإضافة إلى ذلك، المعلمون يكونون أحرارًا لحضور محاضرات زملائهم، وأحيانًا يتدخلون من وجهة نظر تخصصهم. فى روما، تتم جلسات أداء مع أستاذ الإلقاء. عمومًا، يطلب أساتذة النظم الجسدية من أساتذة الأداء إذا كانت لهم طلبات خاصة يمكن أخذها فى الاعتبار فى محاضراتهم. هذا الآخر الردّ الدائم حول الأداء هو الضامن للمسار متعدد النظم.

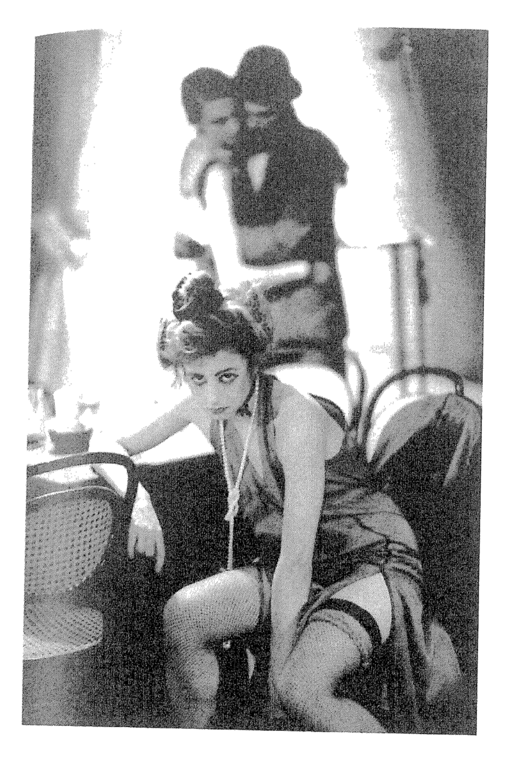
باستثناء خطاب Maurizio Schmidt، المبنى أساسًا على نمو العمل الجسدى المرتبط بمدرسة Paolo Grassi التى تدُخل النص بطريقة مقترة فى الإعداد، فإن المعلم، برغم دوره التربوى، لا يلجأ إلى الخطاب التعليمى. من Ronconi إلى D'omato مرورًا بـ Mario Ferreno (أستاذ الأداء فى الأكاديمية)، لا يوجد شخص يعطى وصفات لما يجب أن يتم. إن الخطاب التربوى الصميم لا يتدخل إلا بطريقة صدفوية داخل المحاضرة نفسها. لا توجد قاعدة ثابتة . ومع ذلك توجد بعض الأعراف المتشابهة الصالحة كنظرية صغرى للممثل: عدم خلط وضعه كممثل مع وضع شخصيته مثلاً قال Ronconi لأحد تلاميذه الذى كان يؤدى مجمل الكلام: "كممثل، يجب أن تعرف ماذا نفعل، ولكن كشخصية أنت تعلم أقل"(٥٦). بالتأكيد، يمكن للأستاذ أن يلجأ إلى الأداء الصوتى ولكن هذه الملاحظات على الصوت ليست موضوع خطاب نظرى. يعيد المعلم كثيرًا جملة الطالب مع نبرة صوتية مختلفة، والتى تؤدى عند سماعها إلى التعبير عن معنى آخر. هو لا يبحث بالضرورة عن عملية تقليد، ولكنه يعطى الامكانية للطالب أن

(٥٦) L. Ronconi، محاضرة أداء، يوم ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٠ .

يذهب للبحث عن معنى الجملة بطريقة أخرى. مثلاً من المهم بالنسبة لـ Ronconi أن يستطيع الطالب أن يقدم مجمل المشهد، بينما يفضل D'omato أن يعمل الممثلون والنص بأيديهم. إذن يؤدى الطلاب دون أى توقف مع Ronconi، بينما يحدث العكس مع D'omato.

والتأكيد على أن إحدى الطريقتين أفضل من الأخرى وأكثر فاعلية فى العمل ليس من الحكمة. هذا الفارق للوضع بداخل المؤسسة الواحدة ثرى لأنه يصوّر واقع المهنة خارج المدرسة وبالتالى يؤهل الطالب إلى وعى مهنى.

صورة ١١



Brechtambur. من رؤية Brecht. إخراج Cladio Marganti Aefanso مدرسة الفن المسرحى PaoLo Grassi. طلبة ممثلون ومخرجون من السنة الثانية والثالثة. ١٩٩٠.
(تصوير Maurizio Buscarino).

صورة ١٢



كوكتيل Sharespeare. معمل الكتابة المسرحية بقيادة Heiner Muller مدرسة الفن المسرحى Poolo Grassi. طلاب السنة الثالثة. ١٩٨٨.
(تصوير Maurizio Buscarino).

صورة ١٣



Tat'jana de Azio Corhi. إخراج Peter Stein. موسم ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ طلاب مدرسة الفن المسرحي Paolo Grossi ومدرسة المسرح Piccolo يشتركون في الإنتاج .
(تصوير Andrea Tamoni - مسرح Alla Scala)

وتظهر بوضوح جودة محاضرات الأداء عندما تكون المشاهد ليست مقدمة كعينات، ولكن كأجزاء من كل. إن العمل المسرحى على أن نص مهما كان يرجع أولاً إلى تقديمه وتكمن الصعوبة، فى امتلاك حد أدنى للأدوات التقنية عند كل واحد، كما تكمن فى توافقها مع نهاية مشهدية، متماسكة مع الموضوع على خشبة المسرح، فتصبح القراءة المسرحية. وبالتالى، المشكلة هى معرفة "كيف يتواصل المسرح: من النص إلى خشبة المسرح"، كما يتساءل عنوان العمل الجماعى بإدارة Alfons Canziani[٥٧]. يؤكد كل المعلمين، بطريقتهم على أهمية هذا الجانب. فمثلاً نرى D'omato، وهو يرفض العمل على المنضدة يضع خشبة المسرح بالنسبة لمجمل المسرحية أثناء محاضرة الأداء، وهو يشرح الموقف الدرامى، ثم يدعو الطلاب إلى الصعود مباشرة عليها.

ويقوم Ronconi بتحليل لمعانى النص قبل أن يكون للممثلين الشبان امكانية تجريبية على خشبة المسرح. فيجلس الطلاب فى صفين على كراس على الجانبين. يكوّن الجميع حرف "U" والمساحة الحرة هى المسرح. يتقدم طلاب لقراءة النص. ويوقفهم Ronconi من حين إلى آخر، ويطرح عليهم أسئلة، ويشرح موقف الشخصية فى هذا الوقت. مرة أخرى، هذه الفروق فى التعليم ليست عكسية: هى توضّح بالعكس الممارسات المسرحية المختلفة التى سيواجهها الممثل المستقبلى.

---

(٥٧) Aefanso Conzlani: "Come Comunica il teatro"، ميلانو Ie formichere، ١٩٧٨ .

معلمون فنانون.

تعتبر هذه الفرصة للطلاب للعمل مع تربويين فنانين ضرورية بالنسبة لإعدادهم، لأن ذلك يعرفهم بمختلف الطرق للعمل. ويعلم Musati ذلك: "مبدأ آخر لهذه المدرسة هو الحرية المطلقة في التعليم، ويضعفها النظام الداخلى. عندما يتم تحديد البرنامج التربوى، يكون المعلم مسئولاً عن نشاطه، وبالتالى حرًا فى اختيار الأسلوب الذى يريده[٥٨]. ليس من الضرورى امتلاك مهارات تربوية: عندما يتحدث فنان عن المسرح، فهو يتعامل مع التربية رغمًا عنه. إن القوة الكبيرة للأكاديمية، والمدرسة Paolo Grassi، ومدرسة Piccolo هى أن يكون المعلمون فنانين. تُسجل محاضراتهم فى إشكالية تضع دائمًا في المركز واقع المسرح. ويفهم الطلاب أن الصلة مع القراءة الدرامية تؤكد منبع أى مشروع فنى.

إن خبرة الكبار، وهى كثيرًا ما تكون مصحوبة بالوفاء الذي نحمله لهم، تكون مفيدة للتعليم، خصوصًا إذا كان الفنان قد تم إعداده وتكوينه داخل مدرسة. إن التزام كل شخص يختلف عن الآخر فيما يخص المشروع الذى تم عمله. تتباهى كل مدرسة أن تضم لمجموعة أساتذتها أسماء مشهورة. مازالت مدرسة Paolo Grassi تذكر بفخر Tadeusz Kantor الذى أخرج عرض نهاية العام للطلاب الممثلين. الفنانون المدعون، Luca Ronconi نفسه، وأيضًا Heiner Müller (صورة ١٢)، ysalelle, Mario Martone , Gorgio Marini , Massemo Pousseur , Castri ومن وقت قريب Gabricle Vacis، وآخرون كثيرون، كلهم يؤكدون الطابع متعدد النظم للإعداد (صورة ١١) فى الواقع، كل واحد منهم، من

---

(٥٨) M. M. musati حديث إلى S. Proust، سبق ذكره.

رؤيته الخاصة بالمسرح، يقترب بصورة مختلفة من النص ويعمل بطريقة خاصة بالممثل. فى مدرسة Piccolo، فإن مجرد وجود Franca Nuti، و Ferruccio Soleri أو أيضًا Marese Flach أو Lydia Stis بجوار Luca Ranconi، يضعون دائمًا التعليم فى رؤية مسرحية. وتتذكر الأكاديمية دائمًا أنها قد ضمت بين طلابها، ثم بين أساتذتها، شخصيات مثل Vittorio Gassman، Monica Vitti ، Oraziocosta Giovagigli، أو أيضًا Luca Roncoi. اليوم يساعد Mario Ferrero، أستاذ الأداء (وكان Luchino Viscoti أحد تلاميذه)، الممثلين الشبان فى فهم النص. أما Alessendra Niccolini، وريثة Costa، فهى تقوم بتدريس مادة التمثيل الصامت. إن ما يميّز كل أستاذ يمنع أى ملل، ويتغيّر سلوك الطلبة وفقًا لما يقدمه كل أستاذ. بالنسبة لهؤلاء الشبان، الذين يمضون ثلاثة أو أربع سنوات مهمة من حياتهم داخل مجموعة، فإن ذلك يخلق رباطًا فريدًا.

الذهاب إلى خشبة المسرح.

إن عروض نهاية العام، اعتبارًا من السنة الثانية للإعداد، أو نهاية الدراسة (يُسلم فيها دبلوم يعادل الليسانس)، بالنسبة للممثلين الطلاب و المخرجين الطلاب (فى الأكاديمية ومدرسة Paolo Grassi) كانت دائمًا ضمن مشروع الإعداد منذ عام ١٩٥١ ، يدعو Silvia D'Amico إلى الذهاب إلى خشبة المسرح. إن أهمية تنفيذ المشروعات، مهما كان شكلها، حقيقية. تتحقق خلاصة التعليم متعدد الأنظمة فى داخل ممارسة النشاط المسرحى ولكن كل الأنظمة ليست بالضرورة مقدمة بطريقة جليّة فى تكوين العرض. ولهذا يشرح Musati

أن "فى المسرح، الخبرة هى التى تعطى المعنى، وتعبّر عن نفسها بكلمة أو حركة، وهو عمل كامل دائمًا، من الشخص".(٥٩)

يكون الطالب فى محيط قريب من الإنتاج. ويمكن أن تتم التدريبات، كما هى مسجلة فى تعليمات الأكاديمية مثلاً، خارج الساعات الرسمية للمدرسة وهذا يخلق علاقة عضوية مع ما يجب أن يكون الإنتاج المسرحى. إن الأداء الذى يعمل كنهاية للتعليم متعدد الاتجاهات، والذى يكون ضمن البرنامج التربوى، يؤكد على الصعوبة أثناء الإعداد، لعدم التفرقة بين النظم المختلفة. يقول Musati فى هذا الشأن:

"إن اللحظة التى نذهب فيها إلى خشبة المسرح تعتبر لحظة تجميع كبيرة، و لكنه ليس تجميعًا نهائيًا. يكبر العرض رويدًا رويدًا مع خطوات تنفيذه، بنفس الطريقة أنه آخر مرحلة من سلسلة عمليات، تبدأ من التدريب من خلال المعمل وتصل إلى الإخراج. هذا يكون ضمن ثقافة التدريبات. إن التدريب ليس فقط عمل ميكانيكى للمونتاج: إنه فى حدّ ذاته مصدرًا للتربية، وله إذن قيمة تعليمية، وليس فقط إنتاجى".(٦٠)

إذن تجسّد عملية الأداء التعليم للنظم المتعددة للمسرح. إن هذا المرور الاضطرارى يسمح للطلاب بقياس مساحة قدراتهم وما ينقص فى إعدادهم . ولكونها قد أتاحت بالممارسة المسرحية متضمنة وجود الجمهور، فإن الطالب

---

(٥٩) حديث L. M. Musati إلى S. Proust، سبق ذكره.

(٦٠) L. M. Musati : حديث إلى S. Proust، سبق ذكره

قادر تمامًا على تقييم نفسه عند عودته من المدرسة. فى مدرسة Paolo Grassi، كل مشروع يكون موضوع عرض عام. وهذا يمثل مصدر تفكير لنا.

نختص كل من مدرسة Paolo Gressi والأكاديمية بتعليم الإخراج. إن عمل الطلاب المخرجين مع الطلاب الممثلين هو ضمن نوعين من الإعداد. يكتشف الطالب الممثل مع احتكاكه بالطالب المخرج والعكس صحيح أيضًا. هنا أيضًا يتم حوار. إن حرية الكلمة الكاملة المتاحة بينهما تسمح لهما بتنمية إقامة حوارات حقيقية، لا يجرؤان عليها مع أساتذتهم. يبدو أن عدم خبرة الجانبين تعد مصدرًا للإعداد لكل منهما. ولكن من الضرورى قبل أى شىء أن يكون توجيه الممثلين الطلاب من قبل مهنيين، وهذا أساسى.

تهدف كل هذه النظم لاستقلال ممكن للممثل ووعى لمهنته. ومع ذلك تبقى الازدواجية شىء مهم فى المسرح. إن خبرة المسرح تكون فى صالح الاتصال مع الجمهور أكثر من كونها عملية عرض مُبالغ فيه، خصوصًا أن كل شخص يفهم مفهوم المسرح بطريقته. بالنسبة لـ Musati، هذا يمثل "مرجعًا لأى مكان يمكن أن يصبح مكانًا مجسدًا من اتصال مجسّد لنمط مسرحى".(٦١)

وعندما تجد المواقف المسرحية استقلالها أثناء التدريبات، تتم العملية النهائية للمونتاج عن طريق الجمهور، والتى توليها كل مدرسة أهمية كبرى، كما كان Ronconi يقول لطلابه: "لا تكونوا معتقين تمامًا لما تقولوه: هذا يمنع إمكانية السيطرة على ردّ فعل من يستمعون إليكم. ماذا يأتى به ما تقولوه للجمهور؟ يجب

---

(٦١) نفس المرجع.

أن تتركوا له دورًا صغيرًا (...) إن التعبير البسيط لا يعطى دائمًا صورة واضحة. إن الضوء لا يهمني، الوضوح هو الذى يهمنى".(٦٢) ويؤكد في اليوم التالى : "إن الضوء لا يأتى بالوضوح. من المهم وضع المشاهد فى حالة أن يفهم دون أن يعلم".(٦٣)

تجارب مهنية داخل الإعداد.

إن الفرصة الرسمية لشعور الطالب إنه فعلاً ممثل تكوّن الجانب الهام فى الإعداد. يتوافق هذا المرور فى "بلاط الكبار" في السنوات الأخيرة مع تواجد خبرات مهنية متعددة داخل الإعداد نفسه.(٦٤) في البرنامج الدراسى لمدرسة Piccolo، ٣٠٪ من وقت الإعداد مخصص لدورات داخل المؤسسة المهنية. أغلبها يتحقق مع انتاجات مسرح Piccolo. فى ميلانو، تتبادل مدرسة Paolo Gressi ومدرسة Piccolo التجارب أحيانًا. فى سبتمبر وأكتوبر عام ٢٠٠٠ مثلاً، كانت هناك فرصة للطلاب أن يعملوا تحت إدارة Peter Stein من أجل التواجد فى مسرح La Scala فى أوبرا Tat'jan (صورة ١٣)، التى كتبها Ario Corghi المأخوذة من مسرحية من فصل واحد التشيكوف : Tatiana Repina(٦٥). يتجمهر مجموعة من الطلاب خارج الكنيسة ويحاولون اختراق حاجز رجال الشرطة (أيضًا طلبة)، بينما الداخل، الطلاب الآخرون، مختلطون مع الكورس، يقومون بأدوارهم. هم يشتركون، بتمثيلهم الصامت، فى سير العملية يرجع تحدى

---

(٦٢) نفس المرجع، فى ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٠ .

(٦٣) من المهم التأكيد على أن كل وظيفة يقوم بها الطالب خارج منهج إعداده يجب أن تكون موضوع موافقة من جانب الادارة.

تواجدهم بالنسبة لـ Peter Stein إلى هدف فى. لا يسجل همّ المخرج فى دور المعدّ. هنا يوجد الفرق الكبير بين إدارة الممثلين وإعداد الممثلين، ومع ذلك، لا يوجد شىء مجدى للممثل أكثر من يكون تحت إدارة، حتى عندما تكون شكلية. إذا كان الفنان يعتقد أنه لا يتعلم مباشرة من فنه، فهو يتعلم على العكس من مهنته. ويكون كل شخص قد عاش بطريقة مختلفة من مروره بالـ Scala . من الصعب التأكيد على أى جانب تكون الفائدة للطالب. بعضهم ظلوا محبطين. ولكن هنا تظهر التجربة مصدرًا للاعداد. كان المتفرج لا يرى الا فنانين على خشبة المسرح. بعضهم كانوا مغنيين أوبرا ظاهرين أكثر من غيرهم (ومن الممكن التعرف عليهم)، إذن كلهم كانوا ضروريين لتكوين المجموعة . وبسبب أبعاد الصالة، كان المتفرجون لا يستطيعون التفرقة بين مختلف الفنانين. وفهم الأساتذة الذين جاءوا لمشاهدة العرض، خيبة الأمل المشروعة لطلابهم إنهم ليسوا في المقام الأول، ظاهرين. لقد علمتهم كل مدرسة أن الممثل مكانه خشبة المسرح. يجب ألا ننسى أن الرغبة فى تلقى التصفيق من جانب الجمهور، كان يعتبره Grotouski "ألد أعداء الممثل"[٦٦]. وترفض المدارس الثلاثة هذا الإغراء الغوغائي أن للظهور لكى يراه الآخرون.

فى الفترة نفسها، كان عشرة طلاب من ورشة مسرح راقص فى مدرسة Paolo Grassi يتدربون على عرض تمثيل صامت راقص بالاشتراك مع [٦٧]

---

(٦٥) تم عرضها يوم الجمعة الموافق ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٠ في مسرح la Seala فى ميلانو .

(٦٦) yerry Grotoski : "نحو مسرح فقير" (١٩٦٨)، لوزان، L' Oge d' Homme، ١٩٧١، صفحة ١٩٧ إلى صفحة ١٩٨ .

(٦٧) L' oslico المقر الاجتماعي موجود فى ميلانو.

L'oslico من أجل إعادة مسرحية Comte Ory لـ Rossini (إخراج، سينوغرافيا وفلابس Pier Luigi Pizzi، مع تبادل قيادة الأوركسترا مع G. Dantone Mazzola) [٦٨]، (صورة ٩ و ١٠).

أما أكاديمية روما، بخلاف إخراج عروض داخلية، فهى تقدم العديد من الاقتراحات للطلاب أثناء الفترة الصيفية، وتحثهم بشدة على الاشتراك فيها. تم تأسيس المدرسة الأوروبية لفن الممثل عام ١٩٩٢، وهى تنظم كل عام فى شهرى يونيو يوليو تظاهرية كبيرة تسمى Prima del teatro (قبل المسرح). كانت تقام على شكل مهرجان منذ عام ١٩٨٥ ، يقوم بإعداده Théâtre de Pise، الأكاديمية ومعهد الدراما الشعبية San Miniato (Foscone)، حيث تتم الاحتفالية. وكان Roberto Scape (مدير مسرح pise)، و Ligi Maria musati المسئولين عن هذا المهرجان. وبمشاركة المدرسة الأوروبية بمصروفات، تقدم برنامجًا يجمع بين المحاضرة والسيمنار وحلقات عمل حول الإبداع، يديرها شخصيات معروفة في مجال التربية المسرحية الدولية. وكانت هذه اللقاءات متعددة الثقافة تنمى الإعداد متعدد لكل واحد من الفنانين والممثلين الشبان الذين يأتون من أنحاء العالم.

هذه التجارب تصقل الطلاب فى المهنة. باحتكاكهم بفنانين، يستطيعون فهم الوضع الاجتماعى الحقيقى للممثل: يعنى دخوله فى سوق تصل فيه نسبة البطالة إلى ٩٠٪ كما يحدث فى فرنسا. هذا يأتى بنظرة على المهنة. إن التعلم على أرض الواقع أثناء الإنتاج الذى يجمع فى كثير من الأحيان متناقضات قبل أن يصل إلى نتيجة مشتركه، يستطيع أن ينمى الفكر الناقد لدى الممثل.

---

(٦٨) "Le Conte Ory" لـ Gioacchino Rossini ، إدارة Paolo Pamizza فى ٤ نوفمبر عام ٢٠٠٠ فى مسرح Verdi فى Pise.

لقد انتهى زمن العمل على السيطرة على الصوت والجسد تحضير وحيد للأداء. إن اللجوء الحالى لتعليم متعدد الأنظمة لا يتضمن تداخل أنظمة فى الإعداد. إن تكامل أساليب التعليم المختلفة هو الذى يوجد الإعداد متعدد الأنظمة. ولو أنها ضرورية، فإن تداخل الأنظمة يتدخل عندما يمتلك الطالب بعض المفاهيم التقنية النظرية والعملية. هذا يسمح للطالب الذى تّم اعداده انفتاحًا على العديد من الأنواع الفنية. أما من اشتراكه القادم فى العروض التى لا تنتمى مباشرة إلى الأداء المسرحى، فهو يتبع قدراته الشخصية. فى الواقع، عندما يشكل توزيع الأدوار، يختار المخرج ممثلين ذوى مهارات متفقة مع فكر إخراجه. إذا لجأ إلى الغناء، إلى الأكروبات، إلخ.. لن يهمل تدريبات محددة تهدف إلى استكمال إعداد الممثل فى تجزئة العرض. مع نظام المسرح الراقص اليوم، يكون من الممكن أن يختار المخرج راقصًا لعرضه والذى سيكون مطلوب منه أن يكون ممثلاً أيضًا.

بصفة عامة، تكون هذه الأساليب التعليمية بمثابة تأهيل. إن الإعداد متعدد الأنظمة الثرى هو أيضًا الذى يهتم بإدارة الممثلين هذه الممارسة تتم إما عن طريق إخراج العروض بداخل المدرسة (الأكاديمية، مدرسة Paolo Grassi)، أو عن طريق المشاركة فى إنتاجات مهنية تسمح للطلاب بقياس تحديات كلمة مخرج (مدرسة Pucola، ومدرسة Paolo Grassi). إن تداخل مختلف أساليب التعليم يثرى الممثل على المستوى الإبداعى والخيالى، ولكن المدارس تريد أيضًا أن تعرّف فنانى المستقبل إن كل مهارة يتم اكتسابها لا تكون صحيحة إلا إذا كانت فى خدمة مشروع، لأنه حتى بعد الإعداد، يبقى عدد قليل يتم اختياره. إن ما يحسن من جودة التعليم، هو أن يكون الهدف الشروط الواقعية للإنتاج، وهذا

يسمح بتقليل المسافة بين الإعداد المسرحى وممارسته. لقد تمّ التطور الكبير فى التعليم عن الأخذ فى الاعتبار العالم المهنى تسمح التجارب العديدة للطلاب بإعادة ضبط المرحلة الإعدادية داخل الإعداد. إذا كنا لا نستطيع التحدث عن اتجاه، فإن الأكاديمية، ومدرسة Paolo Grassi ومدرسة Piccolo يكونون ضمن تحرك معاصر وهم يقدمون للممثل إعداداً يسمح له بالعمل وفق سجلات مختلفة. بالفعل كما يقول Barba:

"يتم دائمًا إعداد ممثل حتى "يعمل" في نوع ما من اللياقة. إن المدارس تكوّن الممثلين حتى يستطيعوا "العمل" فى إطار من نظام للاتصال المسرحى يمكن أن يبدأ من Brecht حتى Feydeau مرورًا بعرض موسيقى. يجب إذا إعداد الممثل حتى يستطيع أن يتأقلم بمختلف الأوساط التى يدفعه إليها السوق أو النظام المسرحى".[٦٩]

ترفض هذه المدارس الثلاثة أن يبعدهم الإعداد عن عالم العرض. ولهذا يمر انفتاحهم على واقع الإنتاج المسرحى بتعليم متعدد الأنظمة.

---

(٦٩) E, Barba، سبق ذكره ، صفحة ٧٤ .

ورشة Max Reinhardt

الإعداد فى مدرسة Hochschule Der Künste

ومدرسة Theaterhochschule Für Schauspielkunst

برلين Ernst Busch

Pia Le Moal

ترجع إزالة الحاجز فى تدريس الفن المسرحى في ألمانيا إلى تاريخ هذا البلد، وتاريخ مسرحه ومفهوم Max Reinhardt (مؤسس أول مدرسة للفن المسرحي متعدد الأنظمة ومتعدد الوسائل) للممثل.

إن غياب سلطة سياسية مركزية منذ قرون يعرقل تطبيق عقائد فنية معترف بها فى كل ألمانيا. وحتى اليوم، كل طرف يحدد سياسته الثقافية الخاصة به.

يمكن الحديث عن مسرح مهنى منذ أربعمائة سنة فقط، دون إنكار وجود مسرح للهواة هام جدًا فى داخل الكنيسة، والمدرسة. وجدت فرق من هولندا وإنجلترا وغرب إيطاليا فى هذا البلد الذى دمرته حرب الثلاثين عامًا (حرب مدنية ودينية فى آن واحد) سوقًا مثاليًا لدوراتهم. فى بداية القرن السابع عشر، تأتى إلي البلد فرق أجنبية وتقدم مسرحيات كوميدية وتراجيدية وعروض فن العرائس والبهلوان. وبالمقارنة مع البلاد المجاورة، فإن تطوّر الفن المسرحى والأوبرا والباليه يعتبر تأخرًا بالنسبة للفن الشعبى البريطانى، والكوميديا دل آرت أو المسرح الكلاسيكى الفرنسى. فى هذه الإمبراطورية ذات الثلاثمائة

وأربعة وخمسين إمارة ومدن حرة بوجد أماكن مخصصة للحفلات الموسيقية، والأوبرا والعروض المسرحية التى تستقبل أساسًا فرقًا متجوّلة. ويقدم الموسيقيون المحليون أحيانًا مسرحيات كوميدية.

تسبب ظهور البرجوازية فى ألمانيا فى ظهور مسرح جديد: الدراما البرجوازية، التراجيديا البرجوازية. هذه المسرحيات لا يمكن أن تقدمها فرقًا متجوّلة. هكذا أصبحت الفرقة المتجوّلة Schönemannsche Gesellschaft فى عام ١٧٥١ أمراء أو برجوازيون. فى عام ١٧٦٧، قامت جمعية تجّار مدينة هامبورج بتمويل "مسرح قوى". أما عن مدينة ليبزج Leipzig، فكان لها مسرحًا بلديًا فى ١٧٩٧ . وتأسيس عدة مسارح. يعتبر Konerad Errhof، عضو الـ إقامة أكاديمية للفنون المسرحية فى مدينة ليبزج Lepizig؛ وفى القسم الخاص بالأكاديمية العسكرية فى شتوتجارت stuttgart (١٧٧٠ - ١٧٨٠)، وفى مسرح البلاط فى مانهايم Mannheim أو فى المدرسة الخاصة Johann Mülley فى فيينا، كان التدريس يقوم على تربية سلوك معنوى أكثر من اعتماده على نقل تقنية خاصة بالمسرح. وكان يعتمد على نصوص لـ Lessing[١]، وشيلر Schillller[٢]، وجوته Goethe حتى يساعد على اتقان مهنة الممثل، التى كانت لا

(١) Gotthold Ephrïm Lessing : "تربية الجنس البشرى" (١٧٧٧). كتب العديد من النصوص عن المسرح وعلاقة الممثل بدوره حتى يخلق الايحاء المطلوب لدى المشاهد. وفى عام ١٧٨٠، تم إصدار هذه النصوص فى دار نشر Voss فى برلين.

(٢) Friedrich Von Schiller ينمى فكرة المسرح كعرض للمثاليات الإنسانية فى خطابة فى ٢٦ يونيو عام ١٧٨٤ بعنوان «المسرح كمؤسسة معنوية» وظهر هذا الخطاب فى ١٧٨٥ فى مجلة Rheinischz Thalia فى عددها الأول. إن مفاهيم Schiller لها تأثير كبير على المؤلفين الألمان، حتى فى القرن العشرين.

تحظى باحترام المجتمع. ومع غياب المدارس، كان الممثلون (جيدون وغير جيدين) يلقون بمحاضرات خاصة لتدريس أسس تقنيات الفن المسرحى، وذلك تلبية للحاجة الملحّة.

ثم لم يظهر تشريع جديد للمسارح إلا فى عام ١٨٧١ مع تأسيس المجلس التشريعى الألمانى الريس الثانى حتى هذا التاريخ كانت المسارح تخضع لتنظيم الهيئات وكانت تحت قيادة وزراء الداخلية لمختلف المقاطعات. السنوات الأولى للمجلس التشريعى الألماني ثم حدث ظهور المجارى لمسارح بلدية جديدة، إقليمية وخاصة. وهذه المسارح كانت رديئة لكونها تجارية تقدم عروضًا سيئة وفى عام ١٨٨٩ أنشئت ببرلين Bühne جمعية Freie لمحاربة هذا النمط من المسارح ومن أجل تجديد الفن المسرحى. ولقد جنّبه وضعه كجمعية الرقابة البروسية تجاه الدراما النقدية الاجتماعية للطبيعية التى يمثلها. فى مسرح Deutsches Theater[٣] فى برلين، كان يتم تقديم أيضًا أعمال مسرحية معاصرة مثل مسرحية النساجون Gerhaerdt Hauptmann، تحت إدارة Otto (١٨٩٤)، المدافع عن الأشكال المسرحية الجديدة.

وفى عام ١٨٩٥، تعاقد Brahm مع الممثل Max Reinhardt، وكان عمره اثنين وعشرين عامًا، الذى أعاد شراء المسرح فى عام ١٩٠٤ . وبعد مرور خمسة عشر سنة، كان يمتلك اتحادًا حقيقيًا للمسارح فى برلين.

---

(٣) لقد تم بناء هذا المسرح فى عام ١٨٤٩ – ١٨٥٠ بفضل Edauard Titz، أحد تلاميذ Karl F. Schinkel منذ عام ١٨٧٤، قدم أوبريتات للعديد من الكتاب. نشأ مسرح Deutsches فى عام ١٨٨٣ بفضل Adolphe L'Aronge.

Mex Reinhardt، مؤسس التعليم الجديد

للفن المسرحى فى ألمانيا.

يمكن اعتبار Max Reinhardt (١٨٧٢ - ١٩٤٣) مؤسسًا لنمط مسرح Regietheater الذى يقدم فيه المخرج تحليله للنص للجمهور ويقود أداء الممثلين، وهذا النمط المسرحى يعلن نهاية المرحلة التى كان المؤلفون والممثلون النجوم أسياد العرض. ويلفظ Reingart الأسلوب الاكاديمى وبعض مظاهر مذهب الطبيعية. وتشهد تجاربه الإخراجية ثورات تقنية وأيضًا اجتماعية فى هذا الوقت. وكان نختار أماكن غير مألوفة للمسرح مثل الكنائس، وساحات وقصور من أجل التواصل مع مجاميع الجمهور، وتعبتر هذه ظاهرة اجتماعية جديدة فى بداية هذا القرن. وفى السينوغرافيا الخاصة به، يقلل من دور الديكور كما أن. الأهمية التى يعطيها للإضاءة تعبتر مؤشرًا لتطويرات الناتجة عن التقدم التقني واستخدام الكهرباء. ومن بين التغييرات أيضًا الأشكال المسرحية التى يقدمها بإدخال عناصر من السيرك والمنوعات.

نفس الشىء بالنسبة لمفهوم الممثل، وكان Peinhardt يطالبه بتمكنّ تام وتعبير جسدى فقصى. وعندما تولى Max Reinhardt فى ١٩٠٥ إدارة مسرح Deutsches فى برلين(٤)، قرّر إنشاء مدرسة Schauspiele Schule Deutschen Theater(٥)، من أجل تأكيد إعدادًا للممثلين(٦)، متناغمًا مع مفهومه للمسرح.

---

(٥) يؤسس Reinhordt مدارس أخري. فى عام ١٩٢٩، المدرسة الشهيرة Reinhardtseminar في فيينا، وفى الأربعينات مدرسة فى هوليود.

(٦) فى ١٩٠٥، يتم انشاء مدرستين للفن المسرحى. والفضل فى افتتاحهما يرجع إلى Dumont. فى دسلدورف و M. Mortensteig فى كولونيا. هاتان المدرستان تمارسان تجسيد نظريات عن أداء الممثل دون أن تكون بالفعل متعددة الأنظمة. وترتبط المدرستان بمسرح.

"ولكن تقلبه الظاهر يُبيء اهتمامًا دائمًا: إيجاد صلة بين الجمهور والعمل الدرامى يتناسب مع شكل فكره المسرحى، وذلك بالنسبة لكل عرض وهكذا افتتح Kammertheater (مسرح الغرفة) الذى يمكن أن يحتوى ثلاثمائة مشاهد[٧]، وكما افتتح أيضًا Massentheater (مسرح المجاميع)، الذى يمكنه استقبال حتى عشرة آلاف متفرج. وساهم Reinherdt فى تطوير المسرح الإيمائى[٨] من أجل تحقيق رؤيته المسرحية للنص الشعري، ووصل إلى تحقيق Wesensdeutung (تحليل الإنسان) عن طريق المناخ والوضع النفسي، وتصبح خشبة المسرح مكانًا للحياة والحلم (Lelenstrsum).

وانضمت Schauspiele Schule إلى Deutsches Theater وسمحت للطلبة ممارسة التعليم الذى تلقونه. وضع Reinhardt أسسًا لتحقيقه "تربية حقيقية للممثل" فى مقابل إعداد الممثلين. كان مؤمنًا بالقوة التى تغيِّر الشخص المرتبط بتقاليد إنسانية خاصة بالكلاسيكية (Lessing)، و "بمسرح ملك للممثل"[٩]. "ما هو المسرح؟ مسرح مثالى يعنى فن الأداء المسرحى المثالي. ودائمًا الادراك الحاضر أن كل شىء أداء، أداء يتم بجدية مقدسة وقادرة على إثارة المشاهد الذى يشارك فى الأداد بقدسية."[١٠] بالنسبة له، ينحصر مفهوم الإعداد على التعليم واكتساب التقنيات. وعلى النقيض فمفهومه عن التربية يحتوى الإنسان بكامله صرّح Reinhardt بعد ذلك فى عام ١٩٢٩ ، أثناء افتتاح مدرسته التمكن

(٧) Denis Ballet "الثورات المسرحية في القرن العشرين"، باريس، الجمعية الدولية لفن القرن العشرين، ١٩٧٥، صفحة ٧٠ .

(٨) قام بتسميته بمسرح المخدرات.

(٩) فى ١٩٢٦، قام Reinhardt بإلقاء هذا الخطاب فى جامعة كولومبيا، أثناء جولته فى الولايات المتحدة مع فرقته.

(١٠) Hugo Fetting،برلين، Mase Reinhardt Henschelerlag : ، ١٩٨٧، صفحة ٤٣٣ (أول إصدار عام ١٩٧٤).

التام من المهنة، التمكن من الكلمة والصوت، إعداد متعمق فى مجال الموسيقى، والإيقاع، والرقص والرياضة وحتى الأكروبات"[11]. في هذه المدرسة، لا صلة للتربية بالأساليب المتبّعة في الكونسروفتوارات التقليدية، ولكنها تهدف إلى تجسيد مفهومه عن "التدريب فى حرية" كل الأساليب والأشكال الخاصة بالأداء الدرامى التى يجب أن تكون متقنة يجب على الممثل أن يكون كوميديًا، مغنيا، راقصا، موسيقى واكروباتيًا. يبحث Reinhardt عن ممثل متعدد المواهب. بالتأكيد، لم يكن منظرًا Brecht، ولكن حتى لو كانت أساليبه انتقائية، فهو يعرّف أسس تعليم الفن الدرامى الحديث، متعدد النظم ومتعدد الأساليب. لقد أحدث تغييرًا جذريًا فى المسرح عن طريق تعاونه المثمر مع كبار فنانى عصره، معماريون (Hans Poelzig[12]، Alfred Roller)، مهندوسون، مثاليون أو مصورون (Edvard Munch Ernst Stern , John Heartfield, Georg Grosg)[13].

لقد استلهم مخرجون مختلفون من Reinhardt أمثال Ernst[14] و Friedrich Wilhem Murnau، و Leni[15] فى أفلامهم، وكانوا من تلاميذه. وقد شهدوا بأن هذه "التربية" الخاصة بالممثل ثرية ومتنوعة. ولقد تابعت yorlene Dietrich كذلك محاضرات مدرسة Reinhardt.

---

(١١) نفس المرجع، صفحة ٤٧٥ .

(١٢) حوّل Poelzig سيرك Schumann إلى مكان يستوعب ٣٥٠٠ مشاهد.

(١٣) قام Stern بتنفيذ الديكور والملابس لأكثر من مائتى عمل.

(١٤) انضم إلى فرقة Reinhardt فى عام ١٩١١ . وقد قام بالتمثيل فى الأعمال التى كان يخرجها، كما قام بالتمثيل فى الأفلام الأولى لـ Reinhardt.

(١٥) عمل فى البداية كمهندس ديكور ومصمم أزياء فى فرقة Reinhardt اعتبارًا من عام ١٩١٦ ينفذ أول أفلامه وشارك Jessner فى الفيلم المعروف "سلم الخدم"(١٩٢١) .

وبعد الحرب العالمية الأولى، لقى مسرحه الإيمائي أقبالاً أقل. فى عام ١٩٢٠، سلّم المسرح عام ١٩٢٠ إلى Felise Hollaender. ويبدأ الممثلون فى ترك المسرح للانضمام إلى مسرح Leopold yessner. يرفع الكتّاب الشبان والمخرجون شعار التعبيرية، ومسرح يرفض أن يكون رؤية تناغم وجمال بعد أهوال الحرب. وهكذا وبرغم نجاح Reinhardt، يقدم وزير الثقافة بروسيا بتكليف المخرج التعبيرى Jessner بإدارة أول مدرسة للفن الدرامى تدعمها الدولة، مما تسبّب فى رحيل عدد غير قليل من طلبة مدرسة Reinhordt. ترك reinhardt برلين واشتري عام ١٩٢٤ مسرح Der Josefstodt فى فيينا. فى عام ١٩٣١ لم يعد يدير مسرح Deutsches[(١٦)] إضافة إعداد للإخراج فى وتعليمه تم إغلاق المدرسة فى عام ١٩٤٤ . وفى عام ١٩٤٥، انهزمت ألمانيا ويحتلها الحلفاء.

بعد إنشاء RDA، قرّر وزير التعليم فى هذا الوقت أن يفصل مدرسة الفن الدرامى عن مؤسسة مسرح Deutsches. هذه المدرسة، التى كانت دائمًا مدرسة خاصة، ستصبح مدرسة الدولة للفن الدرامى Ernst Busch من RDA (١٩٤٦). وعُين Rwdolf Hammacher مديرًا لمدرسة شرق برلين وستتولى Gerda Muller الإدارة التربوية، وهى ممثلة وتلميذة Reinhardt. أما في غرب برلين، يجب انتظار عام ١٩٥١، حتى يحصل Hilde على موافقة مجلس الشيوخ بافتتاح مدرسة للفن الدرامى ستدخل فى Hochschule der Künste (HDK)[(١٧)] فى

---

(١٦) ينفذ Reinhardt فى هذا المسرح آخر عمل إخراجى له فى ألمانيا: "المسرح الكبير فى العالم" فى عام ١٩٣٣، يستقر فى النمسا بسبب حكم هتلر، وفى فى الفن ١٩٣٨ يغادر النمسا ويهاجر إلى أمريكا.

(١٧) فى ٨ يونيو عام ٢٠٠٠، تصبح الـ HDK بعد عشرين عامًا الـ UDK (جامعة Kinste) ولكنها احتفظت بالتسمية الأولي. وكانت هذه المدرسة العليا معروفة بأنشطتها، وكانت بمثابة، الجامعة تسمح بمنح الشهادات العليا والرسائل الأكاديمية.

عام ١٩٧٥، وستكون ضمن كلية الموسيقى. فى هذا الوقت، كانت الأقسام الاتية موجودة : تصوير، فنون تشكيلية، تصميم، عمارة، فيلم، تصوير فتوغرافى، تأليف موسيقى، قيادة أوركسترا، دراسة آلة موسيقية (جاز وموسيقى كلاسيكية)، في الفن مسرحى.

تاريخ *Hochschule der Kunste (HDK)*
و *Ernst Busch Hochschule (EBH)*

من السهل لنا ملاحظة أن تاريخ مدرستى Berlin مرتبط بتاريخ ألمانيا، وتقسم هذا البلد، فهما يمثلان الأيديولوجيات السائدة: ليبريالية ورأس مالية فى الغرب، وشيوعية فى الشرق. في عصر الـ RDA (الجمهورية الديمقراطية الألمانية)، كانت مدرسة Ernst Busch Hochschule تعتبر واجهة لهذه الدولة، تمامًا مثل إنجازات الرياضيين فى شرق ألمانيا كان فى استطاعتها تأكيد فاعلية وتفوق النظام الاشتراكي. يمكن القول، إن المدرستين كانتا النموذج والرمز للأيديولوجيتين المتناقضتين. كانت HDK هى مدرسة غرب برلين، المدينة الواجهة للرأسمالية، آخر معاقل عالم حرّ فى كل هذه السنوات ما قبل التوحيد، حيث كانت الليبريالية تنادى بحرية تعبير الفرد. وبعد أحد عشر عامًا على التوحيد، كانت هناك فروق أساسية وتنافس ما وقلق أن يتم إغلاق أحدهما بسبب ميزانية مجلس الشيوخ. ومنذ عام ١٩٩٣، كانت هناك نيّه لدمج كل من Ernst Busch Hoehechule وقسم الفن الدرامى فى HDK، ولكن التقرير السلبى للجنة العلمية الفيدرالية منع هذا الدمج. وقد وافق مجلس شيوخ برلين على هذا التقرير وأجهض المشروع.

التهديدات بالإغلاق

فى عام ١٩٩٦، ودون الالتفات إلى قراراته السابقة، أقدم مجلس الشيوخ على حملة جديدة. أراد أن يجمع بين القسم الدرامى لـ HDK ونفس القسم بمدرسة Ernst Busch. كما كان ينوى أيضًا إغلاق قسم العمارة، مما جعل المدرستين تتحركان. "كما لو كان كل العلميين يقيمون فى ألمانيا. نزلنا إلى الشارع وتظاهرنا، وكان يساندنا رئيس الجامعة الذى عبّر صراحة عن ضرورة الاحتفاظ بالوضع على ما هو عليه".[١٨] احتجّت بقوة مدرسة Ernst Busch: رمز عريق للجمهور الديمقراطية أسبوعًا، كان الطلبة يؤدون يوميًا لمدة عشر ساعات متصلة من أجل اظهار تخصصاتهم ولياقتهم. واشترك ممثلون ومخرجون معروفون جدًا، وهم طلبة قدامى للمدرسة، في هذه العروض - المظاهرات. وأمام الاحتجاجات القومية والدولية رجع مجلس الشيوخ فى قراره وقبل تعايش المدرستين، وهما مختلفتين وتتوافقان مع احتياجات محددة. يلتحق الطلبة الذى يبحثون على الأشكال المنظمة إلى Ernst Busch، بينما ينضم الذين يرغبون فى تنمية خيالهم إلى UDK.[١٩]

---

(١٨) Andreas Wirth (نائب عميد مدرسة HDK فى Pia Le Mool، برلين، يوليو عام ١٩٩٩ .

(١٩) تحوم التهديدات حول EBH. ولم تكن EBH تتمتع بحماية مثل UDK من حيث خطط التمويل طويلة المدى (حتى عام ٢٠٠٥). يطبق مجلس الشيوخ تخفيض ١٠٪ على هبته. وهذه نسبة كبيرة ولا تسمح بتعويض هيئة التدريس المحالة إلى المعاش. ميزانية EBH تصل إلى خمسة ملايين يورو مع عدد طلبة يصل إلى ١٨٣، وتصل مدخراته إلى ٤٢٠,٠٠٠ ألف يورو، بينما حصلت UDK على ٥٦,٤ ميلون يورو ويصل عدد الطلبة إى ٤٢٥٤ (Taggespiegel، برلين، ٤ إبريل ٢٠٠٢).

*تربية الممثلين فى Ernst Busch Hoehschule.

تتضمن مدرسة Ernst Busch أربعة أقسام : الأداء، العرائس، تصميم الرقصات، الإخراج. تؤدى كل هذه الدراسات، بعد أربع سنوات دراسية، إلى الحصول على دبلوم معترف به من الدولة. سنقوم بتحليل أكثر دقة لتربية ممثلى المستقبل وفنانى العرائس، وذلك بسبب تعليم متعدد النظم. (صورة ١٤ - III، ٨).

مسابقة القبول.

تظهر الفروق بين المدرستين منذ مسابقة الدخول. أثناء القبول، يختار الأساتذة لكل قسم ثلثى العدد من الشباب الرجال وثلث العدد من الفتيات. ويفسرون ذلك، وفقًا لوضع السوق، وطلب المسارح وتوزيع أدورًا رجال/ سيدات فى الريبرتوار الكلاسيكى. وهكذا فى كل عام، ترفض بعض المتقدمات حتى لو كُنّ ذوات موهبة أعلى من زملائهن الرجال، بسبب النسبة الضرورية لتكوين فريق. هذا التوزيع المعتمد على الجنس له آثاره على كل التربية، بالاتفاق مع واقع المسارح. وبخلاف ما يحدث فى مدرسة HDK، أثناء القبول، المعيار الأول ليس الموهبة، ولكن القدرة على التكيف والاندماج فى فريق. فى مدرسة Ernst Busch، حيث يكون الشرط الأساسى هو الأداء الجماعي، لم يفرض التيار الاشتراكى هذه الأولوية، ولكن Max Reinhorott هو الذى فرض ذلك وهو يتمتع باحترام مدرسة Ernst Busch لميراثة وتقاليده. الشىء نفسه بالنسبة للتعاون الوثيق مع Berliner Arbeitertheater ومسرح Maxime Gorki. منذ بداية تطبيق المناهج، يكون احتكاك الطلبة بالجمهور، وبالتالى بالممارسة المسرحية يجعل التعليم الجد والمهنى منهم فنانين ممثلين يطيعون أوامر المخرج. إن

القواعد المتبينة التى تلقوها أثناد دراساتهم تسّهل تعلّم أشكال أخرى للتعبير، تقنيات وأنظمة أخرى. وكما يؤكد Klaus Völker مدير مدرسة Ernst Busch، "تتأكد الموهبة، وتقوم بإعداد ممثلين ذوى جودة ممتازة"[٢٠]

وفى شهر فبراير من كل عام، يقدّم نحو ١٢٠٠ متقدم حاصلين على بكالوريا مقاطع مشاهد، ويؤدون أغنية لمدة خمس أو سبع دقائق. تقوم لجنة مكوّنة من ثلاثة أساتذة اثنين من المعاونين، باختيار أولى مبنيًا فقط على القدرات الصوتية والحركية. ثم بعد ذلك تتم مقابلة شخصية مع كل واحد من الأربعة وعشرين متقدم تم اختيارهم، حيث تقدم ملاحظات عن قدراتهم وتحديد النقاط التى يجب تقويتها لدى كل واحد منهم. ويُقدم تقرير مكتوب. وبعد أربعة أشهر، يقدم الطلبة نفس المقاطع التأكيد من أن الملاحظات التى قُدمت لهم قد أثمرت. وفى النهاية لا يتعدى عدد المقبولين عدد ١٠ إلى ١٢ طالب.

المناهج الدراسة.

فى المدرسة، وخلال السنة الأولي، يكون الاهتمام الأول للالتقاء، للتمرينات التنفسية وتنظيم النفس. كما ينمى التعبير عن المشاعر الأساسية على مستوى الحركة والكلمة ، القدرة على سماع الآخر والارتجال.

خلال السنة الثانية التى تتضمن ثمانى وأربعين ساعة تدريس أسبوعيًا، يقوم الطلبة بتقديم عملهم مرة كل ستة أسابيع أمام جميع الأساتذة بخلاف الإعداد الأساسى للأداء الدرامى (تعبير جسدى، إلقاء، ارتجال، دراسة مشاهد)

(٢٠) Klaus Völker إلى Moal يوليو ١٩٩٩.

والإعداد الأساسى المرتبط بالحركة (مبارزة، أكروبات، تمثيل صامت)، يقدم أيضًا للطلبة تعليم الرقص (حديث، جاز، كلاكيت). الاهتمام الأكبر يكون لتاريخ المسرح الألمانى، والفرنسى، والروسى والإيطالى، تحليل والعادات (البغاء، الجنون والاعتقال).

الغرض من هذه الدراسات الأساسية هو اكتساب معارف أساسية وقدرات/ مهارات منهجية فى علم الدراما، الجماليات المسرحية، تاريخ المسرح، ثقافة وعلم الاجتماع. تساعد هاتان السنتان على تنمية الخيال، التركيز والإحساس بالمسئولية الاجتماعية.

فى نهاية هذه الدراسات الأساسية، سيقوم الطلبة بتعميق أداء الدور والأداء على المسرح. فى السنة الثالثة ينتقل الطلبة من التعليم إلى الممارسة. وينتهى الفصل الدراسى السادس بتقديم عرض عام فى Berliner Arleitertheather الذى ترتبط به المدرسة.

خلال العام الأخير، يكتشف الطلبة مفاهيم أخرى للأداء الدرامي والمسرح. ويعمقون أيضًا ممارستهم المهنية، التأثير على الجمهور والتواصل معه. ويتابعون تعليمًا نظريًا عن تاريخ المسرح، الفنون والعلوم الاجتماعية. ويقومون خلال هذا العام بتحرير البحث الذى يقومون بإعداده، ويقدمون دورهم من أجل الحصول على الدبلوم النهائي.

يتم تجسيد هذا الدبلوم باعداد إخراج كامل وعرض فى مسرح Maxime Gorki. ويظهر الطلبة ما تعلموه من الأكروبات، تعبير شفهي وجسدى وهكذا يتلقي هؤلاء الممثلون الفنانون أعدادًا قويًا، ينفذون ما تعلموه ويتفقون مع «التدريب فى حرية» ما كان ينادى به Max Reinhardt.

يكون الطلبة شبه متأكدين من الحصول على عمل فى مسرح كبير بعد أن أقضوا أربع سنوات دراسية على هذا النحو. أولويات التربية هى التعلّم المهني لتقنيات المسرح والعلاقة الوثيقة مع الفريق. ومن بين المبادىء المطروحة توجد ضرورة العمل مع فريق بحيث يتعاون الجميع ولا يهضم حق أحد منهم كما يجب أن يتعلم كل فرد تنمية موهبته.

"لكى تكون حدّادًا، لابد من مزاولة مهنة الحدادين" : فلا يوجد تمكن بدون اكتساب دائم للتقنيات، وبدون تمرين دائم. لا يجب الخلط بين الإعداد والتحضير. فى الحقيقة، لا نهاية لتمرين الممثل، مثله مثل عازف البيانو أو لاعب العقلة. لا يوجد أبدًا أمان، ولكن هناك دائمًا خطرًا ومخاطرة. بالنسبة لـ Bertolt Brecht, F. Kortner، يجب أن يوظف التدريب لدراسة وإعادة نظر دائمة لما تم تعلمه واكتسبه(٢١).

تعليم فن العرائس.

توجد هذه المادة في مدرسة Ernst Busch منذ عام ١٩٧١ بعد النجاح في الاختبار والسنوات الأربع الدراسية، وتقديم بحث ومناقشته شفهيًا، تمنح المدرسة الطلبة دبلوم الدولة فى فن التمثيل وفن العرائس. هذا الإعداد فريد فى ألمانيا، لأن كل فناني العرائس تلقوا إعدادًا فى التمثيل وليس "كمحركى أشياء". يتقدم كل عام ثمانون طالبًا ولا يقبل منهم سوى عشرة فقط. وبعد حصولهم علي الدبلوم، سيجدون بسهولة عملاً فى أحد المسارح الأحد عشر لفن العرئس فى ألمانيا، وفى استوديوهات التليفزيون أو فى المسارح التى تقدم أكثر من فن. ويقول

---

(٢١) Klaus Völker "لماذا مدرسة فن درامى؟" فى مدرسة الفن الدرامى Ernst Busch، برلين، Hentrich، ١٩٩٨، صفحة ١٣٧ .

البروفيسور Hartmut Lorenz، رئيس القسم "التعليم الذى يتلقاه فنان العرائس مطابق تمامًا لتعليم الممثل مع شيء إضافى".[٢٢] يتلقى فنانو العرائس محاضرات الفن المسرحى مع ممثلى المستقبل. خلال السنتين الدراسيتين الأساسيتين، يتعلمون تصنيع العرائس والأقنعة تهتم محاضرات أخرى بتحريك الأشياء والأداء الخاص بالأقنعة. وخلال السنين التالية، التى يتم فيها تعليم الأداء مع الأشياء، تقوم المدرسة بتعليمهم أيضًا تصميم الرقص والإخراج (صورة، ٧، ٩).

خلال العام الأول، يتلقى الطلبة ما يقرب من ٣٥ ساعة محاضرات أسبوعيًا، منها ٣٠٪ مواد عامة: الفن الدرامى، الإعداد الموسيقى (غناء وتعلّم آلاف موسيقية)، نظرية الشعر الألمانية، الأكروبات، المبارزة، الرقص. ثم خلال ستة أسابيع، يتلقون تعليمًا مكثفًا (٧٠٪) عن السرد، الفن الدرامي، الارتجال مع العرائس، دراسة المشاهد مع عرائس بخيوط. ويقدمون عرضًا عامًا فى الشارع فى نهاية العام الدراسى.

فى السنة الثانية، يكون الجزء الخاص بالمواد العامة مساويًا تمامًا للمواد الأساسية. تتناول المحاضرات المكثفة دراسات مشاهد مع عرائس، دراسة مشاهد فن درامي، وتنتهى بتنفيذ مشروع حر وتقديمه أمام هيئة التدريس والطلبة.

في السنة الثالثة، تركّز المحاضرات على الأداء الدرامى مع أشياء. أخرى (كارتون وأشكال أخرى): التمثيل الصامت، نظرية المسرح ومسرح العرائس، تنفيذ عرض عام تحت إشراف أستاذ [٢٣]. هذا هو أهم إنجاز فى السنة.

---

(٢٢) Hartmut Lorenz إلى P. Le Moal، يوليو ١٩٩٩.

(٢٣) على سبيل المثال ما بين ١٩٩٥ و ٢٠٠٢، قدّم M. Boulgarov "مارجريتا" مسرح عرائس Schaulude فى برلين (١٩٩٩) و Nosferatu على مسرح Wizmar (١٩٩٥ و ٢٠٠٢)، (رهبة Angoisse) فى مسرح Berliner Arbeiterthater (١٩٩٧).

فى السنة الرابعة، بجانب المواد العامة، ثلاث محاضرات مكثفة ستلقى على الطلبة حيث إنهم مطالبون بتحرير البحث الخاص بهم والاشتراك فى عرض تحت إشراف مخرج: نظرية المسرح ومسرح العرائس (مستوى ١)، أداء درامى، نظرية المسرح ومسرح العرائس (مستوى ٢).

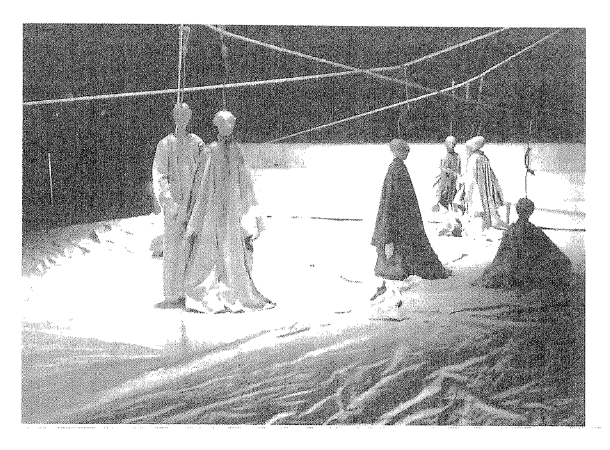
ويجب على الطلبة أثناء العرض إظهار قدرتهم على الاندماج في فريق والأداء وفق تعليمات المخرج. كما يجب أن يثبتوا كممثلين أنهم قادرون على استخدام جسدهم كمادة تشكل جسدهم وبأى طريقة يعطون حياة لأشياء جامدة.

ومن أجل الحصول على الدبلوم، يجب علي الطلبة تحديد عرض لتنفيذه : ومثال على ذلك "Botho Strass "Le temps et la chamlre فى مسرح Deutsches ببرلين، Sainte yeanne des abattoirs فى مسرح (TAT) Theater am Turm بفرنكفورت. وفى هذه العروض، يقومون بأداء أدوارهم كممثلين وكفنانى عرائس[٢٤].

---

(٢٤) بخصوص إخراج Ernst Busch فى مسرح Lucerne عام ١٩٩٨، كتب Klaus Hoffmann: "فى عرض مسرحية "La Maisoy des Morts لـ Minyana .أن المخرج العام بين أداء الآداميين بالعرائس "منزل الأموات" فاق كل الحددو فى إئتلاف الأداء العام بين الآدمين والعرائس Phiffe" (Bieler Tageblatt).

صورة رقم ١٤



Maurice Maeterlinch Les Aveugles، قدّم هذا العرض طلبة محاضرات "دراسات عن مشاهد" للبروفيسور K. Lorenz في إطار امتحان نهاية العام ١٩٩٨ - ١٩٩٩ في مدرسة Ernst Busch تم تنفيذ كل عناصر العرض عن طريق الطلبة.
(تصوير Karin Tiefensee - (رشيف مدرسة Ernst Busch).

صورة رقم ١٥



اوبريت Witold Gambrwicg **يؤديها طلبة التمثيل فى محاضرة البروفيسور** Andreas Wirth **فى مدرسة** UDK **بالاشتراك مع طلبة الاقسام الآتية: إخراج** (Barbara Blabel)**، كتابة مشاهد** (Mathieu Bertholet) **ملابس** (Bettina Latscher)**، ديكور** (Gisela Goettler **من مدرسة** UDK**، وكذلك طلبة موسيقيون ومهندسو صوت من كلية الموسيقى. عرض نهاية العام الدراسى عام ٢٠٠٠ (تصوير** Archie Kent**، ارشيف** UDK)

تعليم الفن الدرامي للممثلين – فنانى العرائس.

إن إعدادهم أكثر تعقيدًا من إعداد الممثلين حيث إنهم لابد أن يتعلموا تصنيع الأشياء وكيفية تحريكها. بالإضافة إلى ذلك، سيصبحون فى أغلب الأحيان مخرجين لأنفسهم. "كل شىء يتبع فقط الممثل، فى العمل التواصلى على خشبة المسرح، ليتحول من ممثل إلى فنان عرائس وبالعكس"[٢٥].

أثناء تعليمهم، تعقد أهمية كبرى للإلقاء. "يجب أداء الحكايات بطريقة ملحمية Brecht عن الحركة، هو التحرك مع الكلام. هو سلوك على اتصال بالواقع الذى ينشأ من الشكل الداخلى. الأمر ليس جعل مسافة دائمة، لأن ذلك يتطلب مستوى مرتفع من التطابق. ليسوا هم الدور، ولكن الخامة هى الدور . إن فنانى العرائس يمارسون أداءًا حيًا باستخدام أشياء جامدة ، مما يسهّل حركة مبنية على المضمون"[٢٦]. هكذا يكتسب الطلبة القدرة على أداء الأغنيات، حيث أن الريبرتوار الخاص بهم يحتوى على عدد لا بأس به من الأوبرات.[٢٧]

"هكاذا يمكن للممثل أن يؤدى أغنية وأن ينقل رسالة إلى الجمهور حتى لو لم يكن فى موهبة La Callas. لن يستطيع الوصول إلى مستوى عالٍ، ولكن يمكنه إشباع الضرورات البهلوانية أو ممارسة المبارزة الضرورية للدور. لن يطلب أحد من الممثل أن يكون فى لياقة عازف آلة نفخ مثل الترومبيت الذى يتدرب من الصباح حتى المساء أو أن يمشى على حبل وهو يلقي قصائد".[٢٨]

---

(٢٥) H. Lorenz إلى P. Le Moal سبق ذكره.

(٢٦) نفس المرجع.

(٢٧) قام H. Lorenz بتنفيذ عرض L'Opére de quat' sous بمعاونة أربعة ممثلين – فنانى عرائس عام ١٩٨٨ فى برلين.

(٢٨) H. Lorenz إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

HDK التى أصبحت اليوم

UDK (جامعة Künste)

تضم UKD أربعة آلاف وخمسمائة طالب، وهى أكبر جامعة للفنون فى أوروبا (صورة ١٥).

"عندما تم إنشاء HDK، سادت الأيديولوجيا والغبطة، وهذا كان رد فعل مباشر لعام ١٩٦٨ لقد نظم زملائى مؤتمرًا دوليًا عن الدراسات المسرحية للمستقبل عام ١٩٧٣ . وقاموا بتجميع أساتذة من مدارس الفن الدرامى الأخرى من بلاد تتحدث اللغة الألمانية، مثل النمسا وسويسرا. ولمدة أسبوع، اشتعلت المناقشات حول إعداد الممثل: أى نمط تعليمى لأى مسرح؟ ثم ظهرت الفكرة بإنشاء أكاديمية مسرحية تجمع كل الفنون[٢٩] وهكذا (أنشئت جامعة UDK التى تشمل أربع كليات:[٣٠]

- كلية لفنون المسرح (ديكور، ملابس، غناء ومسرح موسيقى، ميوزكول واستعراض فن درامى، تربية، الأداء الدرامى والمسرح الكتابة المسرحية).

- كلية للفنون التشكيلية (تصوير، نحت، جرافيك، وسائل اتصالات جديدة). وتتضمن أيضًا منهجًا لإعداد الأساتذة وقسمًا للإعداد المستمر للفنانين.

---

(٢٩) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(٣٠) قبل ١٩٩٧، كان يوجد ١١ قسمًا لأسباب مالية، تم تجميعها.

- كلية للعمارة وتقنيات البناء، الرسم الصناعي، الرسم النسيجى، الاتصال السمعى البصرى، التكنولوجيات الجديدة والاتصال الاجتماعي والاقتصادى.

- كلية للموسيقى (قسم الآلات، موسيقى قديمة، موسيقى دينية، علم الموسيقى، قيادة أوركسترا، نظرية موسيقية، تأليف موسيقى، كتابة موسيقية، تربية موسيقية، موسيقى إعلامية).

"وقد راعينا الغرض من إيجاد مكان يقدم إمكانية الالتقاء دون ضغوط "التعددية فى نظم الفنون المختلفة" كان ضمن الأسس الرئيسية لتعليمنا. جمعنا بإرداتنا فى جامعتنا كل المهن الأخرى الخاصة بالمسرح وميادين أخرى مكوّنة للمسرح. تتعاون هذه الأقسام المختلفة بدقة وبصورة شاملة. تعدد الأنظمة موجود ويعمل تلقائيًا. هكذا يمكن لمؤلف مسرحى أن يطلب من طلبة فن المسرح أن يؤدوا نصّه أو أن يقدموا أغنيات من تأليفه. وبالتالى ينشأ تعاون بين الأساتذة والطلبة المعنيين. هذه الجسور ترجع إقامتها إلى مبادرات الأستاذ المعنى الذى قد يتراءى له أن يشاهد ما يحدث بخلاف ما يقوم هو به، وأن يحضر محاضرة عن تاريخ الفن من تقديم Kudielka.[٣١] تأكد هذا المفهوم لتعدد الأنظمة[٣٢] فى مدرسة HDK فى عام ١٩٩٣ عن طريق اللجنة العلمية الفيدرالية[٣٣] الوحيدة

---

(٣١) يدرّس Rolert Kudielka مادة الجمايات فى HDK.

(٣٢) من أجل تعاون مختلف الأقسام، تتم مرتين فى الشهر قراءة عامة ينظمها طلبة هذه الأقسام، يحضرها الجميع: أساتذة وطلبة. وهى تتيح عملاً جماعيًا وتسمح بالتقاء الجميع، خصوصًا أن أماكن التدريس متفرقة فى أحياء مختلفة فى برلين.

(٣٣) إن مناهج الفنون الدرامية فى HDK شىء هائل يعتبر النواة الحقيقة للأكاديمية المسرحية وذلك بفضل التنوع الكبير، وهذا لم يتحقق فى جامعات ألمانية أخرى.

فى ألمانيا الفيدرالية. فلنتصور أن يكون طالبًا راغبًا فى تقديم عرض وحده: حتى لو كان ليس بحاجة إلى ممثلين آخرين، يجب عليه، من أجل إنجاح عرضه، أن يتعاون عن قرب بمصمم الأزياء ومهندسى الديكور وطبة الموسيقى والرقص. هذا المدخل المختلف لنفس الموضوع، والذى يرجع إلى إعداد كل تخصص، يكوّن مصمموا الأزياء أداء مشهد. وعلى خشبة المسرح. يوضحون بأجسادهم ما هو المكان. ولقد تعلموا أثناء إعدادهم أيضًا أن يلقوا أشعار قسم الديكور، عن فكرة أن مهندسى ديكور المسرح يجب استثمارهم كمبدعين مستقلين، وأن يعاملوا كمخرجين وأن يعبروا عن أنفسهم على خشبة المسرح حيث إنهم يشتركون فى المشاريع هذا النمط من التربية يتيح الانفتاح الفكرى. الفضول والإبداع وإزالة الحواجز يجتمعون. إن نتائج العمل على مشروع يمكن أن تؤدى إلى فشل تام كما أنها يمكن أن تؤدى إلى تجديد عظيم.[٣٤]

مسابقة القبول

ويتجه الطلبة، ممثلوا المستقبل، كل عام، أثناء فترة مسابقات القبول، من مدينة إلى أخرى في محاولة لإيجاد مدرسة تقبلهم بين صفوفها. ولكن يوجد أيضًا طلبة يختارون بالتحديد مدرسة HDK[٣٥] حيث يتقدم للمسابقة كل عام نحو ستمائة طالب يأتون من كل البلاد الناطقة باللغة الألمانية. تتراوح أعمارهم بين الثامنة عشر والثمانية والعشرين. البكالوريا ليست إجبارية. وعليهم أن يقدموا أربعة مشاهد من خمس إلى عشر دقائق، ويكون من ضمنها مشهد واحد

---

(٣٤) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(٣٥) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره

تحدده اللجنة. يُطلب منهم أيضًا كتابة تحليل النص الدرامى ومختلف الشخصيات. تتكون اللجنة من أساتذة، معاونين، مهنيين فى الفنون المسرحية، كما تضم اللجنة مندوبين عن الطلبة، مما يؤكد على الطابع الانفتاحى لهذه المؤسسة (نموذج الإدارة المشتركة في الجامعة يرجع تاريخها إلى عام ١٩٦٨).

يتم قبول ٧٪ من المتقدمين (نحو أربعين من ستمائة متقدم) للاشتراك فى دورة ثانية يتلقون خلالها ولمدة ثلاثة أيام تعليمًا نمطيًا ويحضرون ما سيقومون بتقديمه أمام هيئة التدريس . ويقرر هذا المجلس بالإجماع قبول الطلبة. ولن يتبقى سوى عشرة طلاب سيتم قبولهم بعد مضي سنة تحضيرية. "يجب على جميع الطلبة أن يعرفوا الغناء، حيث إن الغناد أساسى لبعض المشروعات. ما يهمنا هو كثافة المشاركة الداخلية، الحيوية، الصدق، العمل الجسدى، الخيال المسرحى، وخصوصًا الخيال الخلاق، إدراك مهام ممثل المستقبل، الحافز، ممثل يفكر، يكون مسئولاً عن نفسه، يستطيع مواجهة مواقف، ويشارك بذلك الممثل الآخر أو المخرج. إن تنمية هذا الاستقلال ضرورى. ويجب ألا ينعزل فى حياة خاصة ولكن أن يكون متصلاً بمكان عام ويكون لديه مسئولية يدافع عنها ويملكها".[٣٦]

وبعكس ما يحدث فى Ernst Busch أثناء المسابقة، فالموهبة وحدها هى المطلوبة لا يوجد اختيار على مستوي الجنس. ويمكن أن تكون هناك أغلبية للعناصر النسائية. مما قد يؤدى إلى وجود عنصر رجالى واحد.[٣٧] مع تسع

(٣٦) نفس المرجع.

(٣٧) وهذا ما حدث عام ١٩٩٨ .

سيدات لمدة أربع سنوات، وهذا يحدث بالطبع خللا واضحًا. ومن أجل تعويض هذا النقص فى عدد الرجال، تقوم HDK بتطبيق مفهوم آخر خاص بـ Reinhard، وهو التعاون الوثيق مع المحالات الأخرى فى المدرسة.

مناهج الدراسات.

منذ بداية السنة الأولي، يتم التأكيد على تنفيذ مشروع جماعى مع بقية الأقسام. "وهكذا يتم التعاون لمدة أربع سنوات مع قسم العمارة، واتجهنا منذ السنة الأولى مع طلابنا فى ورش المعماريين. "شاعرية المدن الكبيرة" و "وشاعرية برلين فى مفترق القرون"، هذه كانت التيمات التى اهتم بها الطلبة في العمارة باحساسهم الشعرى وكانوا يبنون الأماكن فى إطار هذه الشاعرية. إن مفهوم العمل على مشروع، الذى يشكّل النقطة الأساسية فى هذه التربية الخاصة بمدرسة HDK، لا يظهر هكذا فى وصف المناهج. هذه الأعمال على المشروعات لم تكن تجمع فقط طلبة من الأقسام المختلفة، ولكن أيضًا أساتذة معنيين بالإلقاء، العمارة أو الغناء والذين يشتركون فى الإبداع ويوجهون الطلبة. إن حساسية ممثل ليست مختلفة تمامًا عن حساسية الرسّام. من المفيد أن نسجّل الإلهام المتبادل للطلبة من مختلف النظم. نحن نقيّم أيضًا، فى العمل الشخصى المسرحى، جودة التعاون بين الطلبة"[٣٨]

فى السنة الثانية، يتم استكمال التعليم بالإعداد فى الغناء وتاريخ المسرح. وكما حدث أثناء القبول وفى السنة الأولى، يجب على الطلبة أن يستمروا فى كتابة تحليلات عن أدواهم، ويقدمون تقاريرًا حتى يصلوا إلى درجة إتقان كبيرة.

---

(٣٨) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

تتضمن السنة الثالثة ورش عمل في الخارج (إيطاليا، إنجلترا)، يتم أثناءها احتكاك الطلبة بأنماط تعليم أخرى وبثقافات أخرى.

ثم تنتهى السنة الرابعة بتقديم عرض مسرحى داخل المدرسة "من أجل الحصول على الدبلوم، يجب أيضًا على الممثلين تقديم عمل شخصى بالتعاون (وهو المفهوم الأساسى في تربيتنا) مع فنى المسرح، هندسة ديكور، تصميم الملابس، هندسة إضاءة، الموسيقى، الرسم أو الكتابة. ويمكن للطالب أن يقدم نصًا من تأليفه. على الطالب إدارة اتصالاته. عليه أن يستعلم بنفسه ليعرف من مهندسى الإضاءة عن تأثير ومسميات أدوات الأضواء المختلفة التى يختارها. وهكذا يكتسب حساسية واحترامًا للمهن الأخرى فى المسرح. المهم هو أن يجد الطالب شكلاً محددًا لتقديم هذا المشروع. ويجب عليه أيضًا اختيار مكان فى HDK، يمكن أن يكون المدخل ، أو درجات السلم أو القبّو"[٣٩]

إعداد النظم المتعددة للممثلين فى جامعة Künste ومدرسة Ernst Busch.

إذن لكل مدرسة رؤية وتربية مختلفة فى الإعداد للنظم المتعددة للممثل. ولكن كل من المؤسسين، ورثة أوفياء Renhardt ولكن بطريقتها، فلديها تعليم يتضمن المبارزة، الأكروبات والرقص، مما يُزيد من المهارات الجسدية للممثلين. وقد تلجأ أيضًا إلى دعوة أساتذة (مخرجين مشهورين مثل Peter Stein، Bol Wilson، إلخ) يؤكدون على تعدد الوسائل. إن البروفيسور Wirth و البروفيسور Lorenz لهما نفس الرأى، لأنهما يطالبان قبل أى شىء بإعداد جاد للممثل:

(٣٩) نفس المرجع.

"إن الفصول بين النظم المختلفة تتضاءل وتصبح زائفة. يتبادل الطلبة المعارف والخبرات. ولكن أدوارهم لا يتم تبديلها، لأن البعض ينتظم فى منهج ديكور والآخرون فى إعداد ممثل. نحن بحاجة إلى جذور، "وطن" فنى. عندما تكون ممثلاً، يجب أن تعرف ما هى درجة الغناء: هذا مختلف عن لغة الحركة. ينمى هذا التعليم متعدد النظم الإبداع، والإحساس القوى بالتعاون ومعرفة متعمقة لمختلف النظم الفنية، شروط أساسية للعمل فى فريق. يؤهل هذا العمل الجماعى إلى معرفة أعمق لما هو أساسى فى هذا العمل الكامل، وهو المسرح. إن التعددية فى النظم الفنية تثير اليقظة و الانفتاح"[٤٠]

و"بعد اكتساب إعداد قوى كممثل وفنان عرائس، وكذلك ذوق خاص لشكل فنى جديد، سيحتاج الطالب إلى ستة أشهر يقضها فى تمرين مكثف من أجل "أداء" فن آخر. لن يقابل صعوبات كثيرة لتحقيق هذه المهمة الجديدة، نظرًا للإعداد القوى الذى تلقاه، والتمكّن الذى يتمتع به، وإذن الحرية فى التعبير الفني. لا يجب اعتبار تعدد النظم بطريقة آلية ولكن يجب النظر إليها كعامل تأثيرى للتعاون".[٤١]

ليس احتياج السوق هو الذى يغيّر التعليم ولكن العولمة، سمة العصر. "هى تنمية موازية. وهكذا فى أيامنا هذه و التقارب بين الرقص والمسرح، أو التقارب بين تقنيات المسرح وتنمية اللياقات على الطريقة الأمريكية (exhibitions عروض) تثرى المشروعات الشخصية وتسمح بظهور أشكال جديدة".[٤٢] "التنوع

(٤٠) A. With إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(٤١) H. Lorenz إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

(٤٢) A. Wirth إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

الفنى يتفق مع تغيرات المجتمع والبحث عن طرق تعبير جديدة لمجتمع مختلف. يجب إيجاد أشكال جديدة للسرد الملحمى، للفن الدرامى واكتشاف جماليات جديدة تناسب المجتمع الحالى حتى لا نقع فى الركود، والشلل. الأمر يتطلب حركة تداخلية فى العمل. ترصد مدرسة Ernst Busch تيارات اللحظة وتحاول إدخالها. زمن تعدد الاتصالات والعولمة يمارسان تأثيرهما. تتداخل أشكال فنية جديدة تمامًا مثل وجود طلبة من الدانمارك وكوريا فى محاضراتنا، يأتون بثقافتهم ويحدثون إخصابًا مشتركًا. فى مدرستنا، نحن نوجّه انتباهنا إلى أشكال فنية أخرى".[٤٣]

(٤٣) H. Lorenz إلى P. Le Moal، سبق ذكره.

Prague, Brno, Bratislava:

كليات مسرح تداخل النظم

Doniéle Monmarte

إن ميلاد أول جمهورية تشيكية، عام ١٩١٨، قد سهّل تنمية الفن المسرحى وأوصله إلى شهرة دولية فى فترة ما بين الحربين العالميتين إضافة إلى أنه أظهر المخرجين ومهندسي الديكور والممثلين، فى المسارح الرسمية ومسارح الطليعة، أفكارًا جديدة وتجديدات تقنية. وبالتوازى مع التعليم الذى يدرّس فى مختلف الكونسرفتوارات والجامعات، تصدى إنشاء AMV، أكاديمية فنون العرض، إلى التحرير. وبعد "حركة براج" فى ١٩٤٨، التى بدأت العصر الشيوعى، لعب المسرح دورًا هامًا فى تشيكولوفاكيا. من ناحية، أصبح المسرح ترفيهًا ثقافيًا تشجعة الحكومة وتدفع إليه جمهورًا لم يعهد التردد عليه، ومن جهة أخري، كان المسرح أيضًا مكانًا ينشأ فيه تدريجيا مجموعات منفصلة: المخرجون ، السينوغرافيون والممثلون، والذين مازال لهم الحق فى التعبير، يلعبون دورًا أساسيًا، خصوصًا أثناء فترة "التطبيع" (١٩٧٠ - ١٩٨٩). وكان أغلبهم يعبرون عن استيائهم بطرق غير مباشرة، بتوجيهات مباشرة للجمهور، أو رسائل يستخدمون فيها لغة الجسد. Václav Havel وهو رجل مسرح[(١)]، يقود الثورة القطيفية ويصبح رئيسًا للجمهورية. فى عام ١٩٩٠، يستعيد بعض الأساتذة والفنانون، الذين يعتبر أشهر صاحب نظرية للفن الدرامي التشيكى[(٢)]. اليوم يُطلب من مهنى العرض ليس

---

(١) dramaturq هو الاسم التشلكى لرجل المسرح.

(٢) طلب منه V. Havel تنظيم أول مؤتمر دولى باللغتين الانجليزية والفرنسية فى ٣٠ سبتمبر إلى ٣ اكتوبر عام ١٩٩٩ فى جامعة Masaryk فى مدينة BRNO، وقد نشرت وقائع هذا المؤتمر فى Vutium Press، عام ٢٠٠١ .

فقط تلبية رغبات الجماهير التشيكية والسلوفاكية، ولكن الجماهير الأجنبية أيضًا.

تقدم هذه الدراسة ثلاث مؤسسات عامة متعددة للتعليم العالي للفنون الدرامية التى نبع إنشاؤها من AMU (أكاديمية فنون العرض). اثنان منها موجودتان فى الجمهورية التشيكية: وهى DAMU (كلية الفن الدرامى بأكاديمية فنون العرض) ومقرها مدينة براج ، DIFA JAMU (كلية الفن الدرامى بأكاديمية Janácek[٣] لفنون العرض) ومقرها BRNO. والمؤسسة الثالثة توجد فى سلوفاكيا : CA BF (كلية الفن الدرامى وفن العرائس، التابعة لـ VSHV (المدرسة العليا لفنون العرض) ومقرها BRATISLAVA. هذه المؤسسات الثلاثة، التى نشأت تقريبًا فى الوقت نفسه (بعد الحرب العالمية الثانية)، تعمل كلها بطريقة شبه متشابهة، مع تعليم محدد لكل منها. وقد تمّ إعادة هيكلتها بعد "الثورة القطيفية" وتربط بعضها البعض صلات متميزه وبرغم تقسيم البلاد فى عام ١٩٩٣، لأن الأساتذة فى التخصصات المختلفة يشتركون فى لجان الامتحانات ولجان أخرى مختلفة تساهم فى سير العمل بصورة جيدة فى كل مؤسسة، حتى أن بعضهم يقوم بالتدريس والإبداع فى البلد المجاور.

يتشابه تنظيم المحاضرات حاليًا مع مؤسسات أوروبا الغربية باختلافها على نظام عدد الساعات المعتمدة الدراسة فى إطار ECTS (اللجنة الأوروبية لمدارس المسرح)، المعمول به منذ عام ١٩٩١، ويجب على الطلبة أن يتبعوا ٧٥٪ من المحاضرات علي الأقل فى تخصصهم وفى المواد التى يختارونها. تستقبل الكليات

(٣) Leos Janácek: مؤلف موسيقى قام بالتدريس وعاش فى مدينة BRNO (١٨٥٤ – ١٩٢٨).

الثلاثة، بناء على مسابقة، طلبة مواطنين وأجانب قد أتموّا على الأقل دراستهم الثانوية. ويحصل الطلبة التشيكيون والسوفاكيون، طبقًا للتقاليد، على تربية موسيقية ورياضية. من جانب آخر وتوجد مسارح هواة عديدة، منها مسارح للطفولة والشباب، حتى أن غالبية الطلبة لهم خبرة مسرحية و/ أو موسيقية قبل التحاقهم بهذه الكليات.

تقديم المؤسسات الثلاثة DAMU

هى تتبع AMU التى أنشئت بقرار فى ٢٧ أكتوبر عام ١٩٤٥ من Edvard Benés، وكان وقتها رئيسًا للجمهورية التشيكوسلوفاكية. تضم AMU كليتين أخريتين. كلية FAMU (كلية السينما والتليفزيون) والتى تخرج منها على وجه الخصوص مخرجو الموجة الجديدة التشيكية فى الستينات، أمثال Vojtéch Vottech Jasny, Milos، Forman الذين يقومون بالتدريس اليوم في الجامعات الأمريكية، Jiri Menzel, Emir Kusturica وكذلك Milan Kundera الذى درس مهنة السيناريست. وكلية HAMU (كلية الموسيقى) التى يرتبط بها الرقص وتصميم الرقصات والتمثيل الصامت (الذى كان يقوم بتدريسه Ladislav Fialka[4]، وكان يسمى منذ عام ١٩٩٢ "بالمسرح غير الناطق"، وهو قسم كان يديره المهرج القديم Ctibor Furla[5]، الذى أسس شكلاً للتمثيل الصامت يقترب من الكوميديا.

---

(٤) قام Fialra بدعوة الممثل الصامت Marcel Marceau عدة مرات فى مسرح Balustrade فى براج (بين عامى ١٩٦٦ و ١٩٩٠) الموسوعة العالمية لفنون العرض فى النصف الثانى من القرن العشرين باريس، Octes Sud/ Corré، ١٩٩٧، صفحة ٥٨١ إلى ٥٨٢ .

(٥) كان مقيمًا في TEP (مسرح غرب باريس) فى السبعينات، Lusta، صفحة ٨٠٨ و صفحة ٨٠٩ .

تقع DAMU فى قلب مدينة براج بجوار ميدان La Vieille Ville، فى ٢٦ شارع Karlova فى مبنى خاص جميل تمّ تجديده من وقت قريب. وتلقى المحاضرات فى سبعة أقسام: الفن المسرحى، السينوغرافيا، أشكال تبادلية وفن عرائس، إنتاج، مسرح في التربية، كتابة إبداعية وتربية، نظرية ونقد وتلقت عميدة هذه المؤسسة Markéta Schartava إعدادًا فى التمثيل، وبالأخص مع Qtomar Krejca[٦]، ولكنها عملت أكثر فى مسرح العرائس، في البداية فى Lampion de Kladno ثم فى Théatre de Lilerec، حيث كانت تعمل مع مجموعة من الممثلين وسينارست، وقامت بإخراج أعمال تمزج بين عمل فنان العرائس والممثل، مما قد أحدث تجديدًا فى هذا الفن[٧].

وهى تؤكد أن DAMU، منذ إنشائها، قد قامت بإعداد أكثر من ألف شخص حصلوا على الدبلوم، ومنهم العديد من الشخصيات الذين ساهموا فى تطوير المسرح التشيكى أثناء النصف الثانى من القرن العشرين. إن مفهوم وتوجيه الدراسات قد أحدث تغييرا اجتماعيًا لأنه فى هذا البلد، المسرح والمجتمع كانت لهما دائمًا صلات جدلية تنمى وتميّز المسرح التشيكى فى مواجهته مع المسرح الدولى ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الدور الذى لعبة هافل فى هذا الشأن. الهم الأول لـ M. Schartová[٨] هو: إقامة حوار دائم بين الطلبة والأساتذة.

(٦) المخرج المؤسس لمسرح za Lranou، دراسات من تقديم Denis Bablet، باريس، CNRS طرق الإبداع المسرحى"، الجزء العاشر، ١٩٨٢، صفحة ١٧ إلى صفحة ٢٥٠ .

(٧) M. Schartova (الجمع المسرحى بين فناء العرائس والممثل)، فى Loutror، رقم ٤٤، Praha، ١٩٩٤، صفحة ٧٦ . حصلت الأعمال الإخراجية لها على عدة جوائز فى مهرجانات دولية تشيكية وأجنبية. وقدمت أعمالها فى ألمانيا، كندا، أسبانيا، الولايات المتحدة، فرنسا، بريطانيا، مكسيك، بولندا...

(٨) تختص محاضراتها بالأشكال التبادلية وفن العرائس: إعداد الممثل، مكان – خاصة – اتصال، تأهيل العروض الحية.

وأهدافها هى: مزيد من الحزم والنفوذية فى تدريس المواد (حتى يشعر الطلبة بالمسئولية بصورة أكبر فى المقرر المختار) وكذلك الحفاظ وتنمية الأنشطة العلمية والبحوث (صورة ٢١).

Difa JAMV

أنشئت JAMV فى عام ١٩٤٧، وتشمل كليتين: موسيقى(٩) ومسرح، تمّ افتتاحها عام ١٩٤٨ تمّ تعديل هيكل JAMV (وهى مرتبطة بالشهرة التجارية لـ Brno مع السوق الدولى الكبير الذى تقميه سنويًا) ويشارك فى ذلك فنانون معروفون مثل Borivog Srla، الذى اسس Divaaldo Husa na Provázku ، ويضعان برنامجًا جديدًا عن البحث عن تيمات غير درامية، حول الطابع المفتوح للتجريب، الأداء فى مكان يُمكن تشكيله وأيضًا اللياقة البدنية للممثلين والاحتكاك بالمسرح التبادلى، بما فيهم مسرح الشارع(١٠). في مناسبة الاحتفال بخمسين عامًا لانشائها، فى أكتوبر عام ١٩٩٧، قدمت JAMV مسرحية Le Dragon et Les Cent Vieges وهو عرض قدّمه مائتي طالب فى وسط المدينة وفى الميادين الرئيسية. ولكن "التطبيع قام" بتأخر هذه المبادرات، واضطّر العديد من الفنانين والأساتذة إلى ترك عملهم. Petr Oslzly، حاليًا العميد السابق Difa JAMV ومدير مركز المسرح التجريبى(١١) كان على رأس مجموعة المعارضين النشطة فى

(٩) سمح Leos Janáceh بإنشاء مدرسة للأورج فى مدينة Brno عام ١٨٨٢ . وتم إنشاء الكونسرفتوار فى عام ١٩١٩ . تتمتع كلية الموسيقى بشهرة دولية.

(١٠) "Le Manifeste"، لـ Srla، Brno، CED، ١٩٩٩، أول نشر فى ١٩٨٦ .

(١١) المركز التجريبى لـ Dwadlo Husa , Dwadlo Bolka . Brmo

الساحة المدنية الذى سبق "الثورة القطيفية"[١٢] كل هذه المواقف القومية جعلت من JAMV مؤسسة راسخة فى المدينة وخلقت مناخًا موسيقيًا ومسرحيًا خاصًا بمدينة Brno. وتشهد على ذلك المبانى الأربعة العريقة التابعة لها: الإدارة (شارع Beethoven)، كلية الموسيقى شارع Komensk Difa JAMV، (شارع Mozart، التى تم ترميمها وإعادة بنائها فى عام ١٩٩٤). وكذلك المجمّع الجديد Astorka الموجود بشارع Novobranská (الذى تمّ افتتاحه فى ٢٩ يناير عام ١٩٩٩).

وفى عام ١٩٩٠، إلى جانب التعليم التقليدى (فن الممثل، الإخراج، السينوغرافيا، فن المسرح...)، تم إدخال مواد جديدة: ميوزيك هول، فن الدراما للراديو والتليفزيون، سيناريو، تربية عن طريق المسرح، تربية الرقص، تربية للصم والبكم. ترتكز هيكلة DIFA IAMU على نظام الورش وعين Václav[١٣] عميدًا لها منذ عام ١٩٩٦، وقد تلقى إعدادًا فى الدراسات الألمانية والمسرحية، وتتخصص خصوصًا فى Thomes Bernhard. وبعد أن زاول مهمة رجل مسرح فى التليفزيون التشيكوسلوفاكى، أصبح يقوم بنفس المهمة فى مسرح Mahen فى مدينة Brno، وكان يتمنى V. Cejpel زيادة الطابع ذات النظم المتعددة فى DIFA JAMU عن طريق تعدد مواد الإعداد، حيث سمح بإدخال أنواع جديدة للتعبير (صورة ١٧).

---

(١٢) تقول Olga Chtiuel: "بدون مسرح، كان لا يمكن للثورة التشيكوسلوفاكية أن تنجح"، Drama Reum، ٣٤، رقم ٣، نيويورك، ١٩٩٠ صفحة ٨٨ إلى صفحة ٩٦ . وقال P. Oslzly: "على المسرح الثورة القطيفية". نفس المرجع، صفحة ٩٧ إلى صفحة ١٠٨ . وكان P. Oslzly مستشارًا للثقافة لرئيس الجمهورية V. Havel من عام ١٩٩٠ إلى عام ١٩٩٢ .

(١٣) الرجوع إلى كتاب Václav Cejpek : Vivat academia ١٩٤٧ - ١٩٩٧، JAMU، ١٩٩٧، صفحة ٣٩ فى خمسين عامًا، قامت JAMU بإعداد ما يقرب من عام ٢٠٠٠ طالب.

´Cabf V´SMU

تم إنشاء V´SMU فى ٩ يونيو عام ١٩٤٩ بقرار من قانون توجيه التربية والعلم والفن، ويرجع فضل الإنشاء إلى مجهودات وشخصية الشاعر Ladislav Novomcsky، وزير التعليم والتربية. ويتبع V´SMU كليتين: المسرح والموسيقى خلال تاريخها تعرضت المدرسة لبعض التقلبات بسبب الأحداث السياسية. وكان ردّ فعل المؤلف الموسيقى Olescander Moyzes (رئيس المدرسة من عام ١٩٦٥ إلى ١٩٦٩) غير موفق أثناء انهيار "ربيع براج" وصرّح فى ١٩٦٩ أنه من المهم جدًا أن لكل مفكر الحق فى التعبير عن افكاره بدون هدف، وأضاف : "لا أستطيع السكوت اليوم حتى لا وألام غدًا"[١٤]. واضطرب بعض الشخصيات السلوفاكية مثل الكاتب والمنظر الفنى Peter Karvas، ورجل المسرح والمخرج Martin Poruljak، والمخرج Milos Pietor إلى التقليل من أنشطتهم أو إيقافها تمامًا. (صورة ١٨، V، ٧).

وفى الأول من شهر يونيو عام ١٩٩٠، أعيد تنظيم V´SMU التى تضمنت ثلاث كليات: فن درامى ومسرح عرائس، موسيقى ورقص، وسينما وتليفزيون، وأعلن رئيس الجامعة Milos Jurkovic عن تجديد المدرسة فى خطابه يوم ٣٨ يونيو عام ١٩٩١ .

تقع مدرسة V´SMU فى قلب المركز التاريخي فى مدينة Bratislova وتتميز بامتلاك مكانين. الأول من طراز النهضة، حيث تم إنشاء Academia ystrolitana[١٥] عام ١٤٦٥، حيث تم تجديدها مؤخرًا، الثانى هو مبنى شامخ يقع

(١٤) Alescander Mayzes، V´SMU، ١٩٩٩، صفحة ٩من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٩٩، قامت V´SMU بإعداد ٢٥٧٨ طالب ورد فى Polstoroéie Smugami.

(١٥) تاريخيًا، تم افتتاح الأكاديمية الثانية فى أوروبا بالوسطى L'université Charles – فى براج عام ١٩٤٨ .

في شارع Zochová وكان مقرًا للراديون واستوديو للتليفزيون. ، الرئيس الحالى لـ V´SMU وهو Milan Corlia[١٦] مصمم ملابس للمسرح والسينما والتليفزيون، يتمتع بشهرة عالمية خاصة فى كل أوروبا الوسطى. والممثل Juraj Slezácer أصبح عميد CaBF´[١٧]. ويؤكد Milan Corlia أن المواد التى يتم تدريسها متصلة بعضها ببعض. يتطلب المفهوم الجماعى للعمل المسرحى علاقات متبادلة ثرية، مما يحدد الطابع متداخل المواد للدراسات. الطلبة الممثلون، المغنيون، المخرجون، السينوغرافيون، مصممو الملابس وكذلك مصمموا الرقصات والموسيقيون، يعملون سويًا. وبالإضافة إلى ذلك، يقدم قسم علوم المسرح إعدادًا تاريخيًا، ونظريًا ونقديًا.

ينظم عمداء الكليات الثلاثة الأنشطة، ويعاونهم فى ذلك ثلاثة نواب عمداء، مع اشتراك مجلس فنى و"مجلس أكاديمى" (مكون من ستة إلى ثمانية أستاذ ومع ثلاثة إلى خمسة طلبة).

تعليم متشابة فى الكليات الثلاثة:

فن الممثل.

أغلب الأساتذة الذين يقومون بتدريس فن الممثل قد تمّ إعدادهم في السنوات ما بين عامى ١٩٥٠ – ١٩٦٥ طبقًا "لنظام" Stanislavski.[١٨] فى براج، فى

(١٦) درس M. Corba بين مادرس، التربية والفلسفة فى جامعة Komensky فى Bratislava، ويقوم بالتدريس فى V´SMU منذ ١٩٧٤ (انظر S. Gregusova: "الملابس المسرحية فى الإبداع Milan Corla، Arademia, Bratislaua، ١٩٨٩
(١٧) J. Slezáceh، تخرج V´SMU عام ١٩٦٤، وهو عضو القسم المسرحي في المسرح القومى Bratislavu وهو يديره منذ عام ١٩٧٩ .

(١٨) A. Bratislava، كان Jan Borodác يقوم بتدريس "النظام" أربع مرات أسبوعيًا. الرجوع إلى E. Vásáryova: "إعداد الممثل" (مجموعة محاضرات تدريب التربويين)، Bratislava، CaBF – VSMV، ١٩٩٤، صفحة ٤٤ .

مدرسة DAMU، تم تغيير كبير فى هذا التخصص: لم يعد يديره منظّر ، Jan Cisar[١٩]، بل ممارس Jan Burian، مدير المسرح الكبير فى Plgen والمهرجان الدولى Divadlo. هذا التخصص يشمل ثلاثة أقسام أساسية لمدرسة DAMU: فن الممثل، إخراج وفن مسرحى، وقد انشأها J. Honzl و Jiri. Frejha، مؤسسًا المسرح المتحرر فى براج[٢٠] ويتكون إعداد الممثل من مستويين أساسيين، مع منهج إجمالى يستمر ثمانية فصول دارسية، و إمكانية تحضير رسالة دكتواره بعدذلك. يرتكز المبدأ الأساسى للتربية على التقاليد المسرحية الأوروبية. ويتضمن الإبداع الدرامى فى الأدب، مع كتابة تتحول إلى الهيكلة المسرحية.

"إذًا كنّا نتحدث عن المسرح، يجب أن نفكّر فيما يحدث على خشبة المسرح. لدينا رأيًا نحن نقوم بالتحليل، ندرس فى هذا الاتجاه النظام الداخلى للغة المسرحية. ولكن كثيرًا، كثيرًا جدًا (وأحيانًا حتى بشكل عفوى، "غير إرادى")، نحن نحكم، ونقدّر، ونقيّم، ننظّم ونرتّب هذه اللغة المسرحية طبقًا لمعايير أدبية، ومعايير درامية. نحن نلفظ الأزمنة المؤسسية، دون أن ننتبه أن النظام الداخلى الموصّل يكشف بوضوح كبير ما تطلبه مجموعة مجسدة من المسرح، لماذا هى تقوم بخلقه والحفاظ عليه. ما هى اشتراطاتها تجاهه حتى يلبي مصالحها واحتياجاتها".[٢١]

(١٩) شغل J. cisar مهام إخراج، خصوصًا في المسرح القومى التشيكى والمسرح القومى فى براج. ويقوم بالتدريس فى DAMU منذ ١٩٦٦ . وهو يهتم بالمجال النظرى والنقدى للتربية المسرحية. من مؤلفاته: "أسس فن المسرح" ١٩٩٩، "الشخصية" ٢٠٠٠، "الرجل فى موقف" ٢٠٠٠، Praha.

(٢٠) أرجو إلى Danielc Monmarte "المسرح التحرر فى براج" معهد الدراسات السلافية Paris ١٩٩١ .

(٢١) Jan Ciar فى مجلة Wadelin resrie (Praha 1993) P. 22.

تجاه هذه الرؤية لـ Jan C´sar حتى عام ٢٠٠١، المتحرر Jan Burian رؤية أكثر انفتاحًا: "تعيدنى المدرسة إلى المنابع المتدفقة من المعنى والجوهر، إنه بمثابة نفحة هواء نقى على العلاقات الإنسانية. أحيانًا تكون الحقيقة باردة، ولكن يساعدنى ذلك دائمًا على الإحساس والحياة، لأن كونك رجل مسرح يعنى أن يكون لديك فرصة نادرة للبحث عن طريق لإهداء الناس إلى ما نحن قادرون على إيجاده فى داخلنا من أشياء محترمة، وطيبة وصادقة".[٢٢]

إنه تغيّر من جيل إلى آخر يظهر تطورًا فى مفهوم التدريس. يرتبط بهذا التخصص أكثر من ثلاثين شخصًا، مما يتيح اختيارًا كبيرًا فى الممارسة للطلبة. فى السنة الأولي، يستطيع الطلبة الممثلون أن يتابعوا من صفحة ٣٧ إلى ٣٩ ساعة محاضرات أسبوعيًا، تتضمن نظرية اللغة المسرحية، الحركة، الرقص، الأكروبات، الغناء الكورالي، التربية الموسيقية والتشكيلية، لغة أجنبية أو لغتين. تصل هذه المحاضرات إلى ٤١ ساعة فى السنة الثانية. تركّز السنة الثالثة على بناء الشخصية مع مساحة كبيرة للمحاضرات النظرية. يتم تنظيم المنهج حول مجموعات يقودها مسئول يقوم بإعداد برنامج محدد بمعاونة فريق تربوي.

بعد ذلك يعمل الطلبة على مشروعات متداخلة النظم متضمنة التخصصات الأخرى (فن الدراما، السينوغرافيا...) التى تتبلور خلال عرض فى مسرح المدرسة. إنه من الواضح أن شخصية مثل Jan Burian الذى يطالب بأداء ممثل انطوائى، يقوم بتقديم تعليم مختلف عن تعليم الممثل الشهير بالمسرح القومى فى براج، Baris Rösner. تطالب Jaroslava Siktancova[٢٣] طلبتها بأداء جسدى

(٢٣) أدى دورًا أساسيًا لأيْنسى، Don Rodrigue فى مسرحية Le Soulier satin للكاتب P. Ilaudel، التى قام بإخراجها Roman Polák فى عام ١٩٩٢، كما قدم دورًا فى مسرحية Foust للكاتب Goalhe، التى أخرجها Otomar Krejéa وسينوغرافيا Jose Svoboda عام ١٩٩٧ .

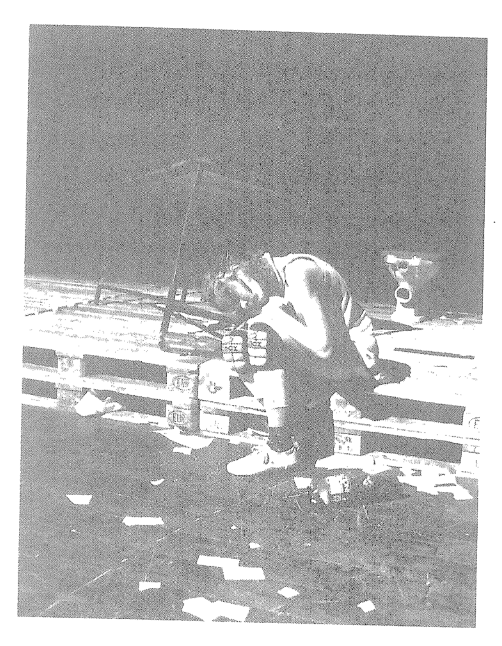
قوى وسيكولوجية متدرجة، وهذا [٢٤] ما يؤكد عرض نهاية الدراسة "حكايات عائلية" الذى قام بإعداده Biljana Srbljanoirc. نجح Sirtancová بواسطة تيمة معاصرة جادة (الحرب الصرب والبوسنة) أن يقدم رسالة متفائلة على كل شخص أن يجد أفضل ما فى الغير، وعلى الأقل عن طريق الاتصال. "إن الحوار الحى، هو الشكل ذو المعنى للتربية فى مجال الفن، وهو مكافأة لا مثيل لها ومكسب لكل من يشترك فيه"[٢٥]

---

(٢٤) مخرجة دعيت إلى العديد من المسارح فى براج والأقاليم. قامت بإخراج مسرحية La guerre des Salamandres للكاتب K. Capek فى المسرح الساذج فى Lilerec عام ١٩٩٥ .

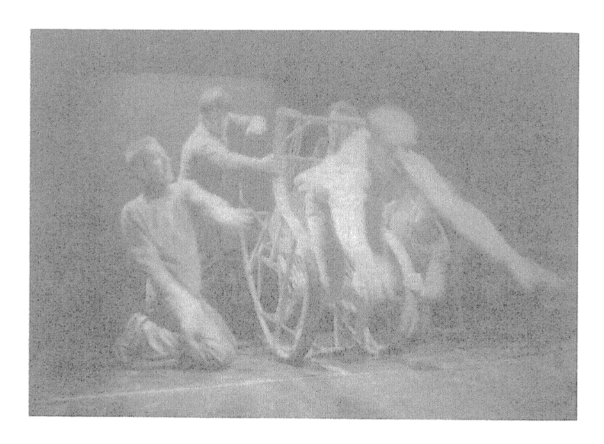
(٢٥) رسالة الكترونية فن J. Siktancovra إلى D. Monmarte فى ٢٠ سبتمبر عام ٢٠٠٢

صور رقم ١٦



”حكايات عائلية Bibiana Srlljonovic فى DISK، السنة الرابعة لفن الممثل، براج، ٢٠٠١ تقوم
Morkéta Goufalavá بدور يتيمة بوسنية فى بلد فى حالة حرب، إخراج Thomas Zielenski.
ديكور وملابس Jaroslav Bösmich، إدارة Regina Szymikavá، Jaroslova، yan
Vedral، Lukas Hlavica، yaroslov Maline...
(تصوير DAMU, Pavel Svoloda).

صور رقم ١٧



Gaspard فى عرض Peter Handke فى استوديو marta، فى Brno، ورشة Nika
Brettscheideova، ١٩٩٩ . يتعرف Gaspord على العالم ويتعلم الكلام . إخراج Pavel Bad'
ura، طالب بالسنة الخامسة، الأساتذة: Peter Scherhoufer و L'ubomin Vajdicka .
(تصوير DIFA JAMU)

صور رقم ١٨



اوكسترا Jean Anaiulh ."délie musical" في Kapinka .Bratislava .١٩٩٨ ، إخراج
Pavol Andrasko. ديكور وملابس Branislav Mihálik - إدارة Martin Huba. و Emilia
Vasaryová (التى تظهر فى مؤخرة الصورة) و Jozef Ciller.
(تصوير V´SMU)

فى Brno، فى مدرسة DIFA JAMU، يتم الحصول على درجة الماجستير فى أربع سنوات، بمتوسط ٣٠ ساعة محاضرات أسبوعيًا، مع إمكانية الحصول على درجة الدكتوراه بعد ثلاث سنوات، فى تخصص نظرية وطرق تدريس الفن المسرحى فى الورشة الرئيسية التى يديرها Josel Karlik[٢٦]، تُفهم مهنة الممثل كفن فى أقصى درجات اللياقة الجسدية والذهنية. هناك تدريبات سيكولوجية تسمح باكتشاف الذات.

وتستخدم هذه التمرينات خلال الدراسات والمشروعات المسرحية. التيمات المطروحة مأخوذة من الأدب التشيكى والدولى وكذلك من نصوص الطلبة.

لقد تعابعنا تحضيرًا لمسرحية Richard III: حوار الإغراء Richard، دوق Gloucester وليدى Anne (الجزء الأول، مشهد ٢).

بالنسبة لـ J. Karlik، يجب على الممثل القدير أن يعود إلى مستوى صفر لكى يتخلص من عاداته. يقوم Richard بأداء قفزة خطيرة أمامية، ويقول بعض الأشعار، يقوم بأداء قفز خطيرة خلفية، ويواصل الكلام. يتدخل الأستاذ:" إن Richard نبيل"، تشبع بثقافة الإنجليزية ويعرف كيف يخدع العالم، بتوظيف حركته أمام المشاهد. وهنا الأستاذ بحث طلبته على إعادة قراءة الأفكار النظرية لـ Honzl[٢٧] عن العلامات المسرحية، ويدعوهم إلى الرجوع إلى عملية التفريق

---

(٢٦) يقول الممثل التشيكى Radek عن استاذه: "J.Karlik كالمحيط القوى الذى ينشر حولها أسلوبه المؤثر وعاطفته الجياشة y. Korlik. Veptune ممثل ومنظر لإعداد الممثل ومعلم فن الممثل. (مجموعة أعمال كلية الفلسفة بجامعة Masarik، Brno ١٩٩٨/١، صفحة ١٢١ إلى ١٣٦ – (ملخص باللغة الألمانية، من صفحة١٣٧ إلى صفحة ١٣٩)

(٢٧) J. Honzl: "نحو معنى جديد للفن"، Praha، Orbis، ١٩٥٦، وخصوص "الكلمة على المسرح وفى الفيلم"، صفحة ١٩٧ إلى ٢١٠ الرجوع إلى G. lista سبق ذكره، صفحة إلى صفحة ٨٤ – صفحة ١١٨ .

لبريخت حتى يكونوا أكثر تصادمًا. هو يقدم هذا المشهد بخمس طرق أساسية يختار الطلبة من بينها.

تتصل ثلاثة استوديوهات بهذه الورشة. الأول يديره Václav Martinec (الذى عُرف كراقص فى Laterna Magika، خصوصًا فى المعرض العالمى فى مونتريال عام ١٩٦٨)، وهو ينمى مبادىء Grotowski، ويركّز على القدرات الجسدية للمثل وفى الوقت نفسه على قدرته على التعبير من الداخل. تعتمد التمرينات على التقنيات الصوتية، التنفس، التركيز والتأمل. يتعلم الطلبة تنمية خيالهم والتعبير عنه من خلال اللغة والحركة، باستخدام عدة تقنيات، مثل التدريبات الرياضية، الأكروبات، الرقص مع شريك، الكاراتيه، التدريبات الايقاعية، التدريب الصوتى والغناء الكورالي. وتتناول السيمينارات اليتمات الآتية: المهرّج، الكوميديا دل آرت، القناع الجامد، الدراما السيكولوجية، المسرح الراقص. الاستوديو الثانى تقوم بإدارته الممثلة Nika Brettschneiderová، وهى مدرية مسرح Brett بفيينا[٢٨]، ويعاولها Vladimir Kell، رجل مسرح ومخرج. يعتمد على إبداع الطلبة ويطبّق تقنيات خاصة بخيال كل منهم. يُعتبر الجسد بمثابة ناقل ومكبّر للعمليات النفسية، يتم التركيز على الصوت، تحليل النصوص والأغانى (صورة ١٧). الاستوديو الثالث يديره رجل المسرح Miroslav Plesar ويخص طلبة السنة الثانية. يتم تدريبهم على فهم ضرورات وقواعد العمل فى فريق. ويتم التعاون مع طلبة السنة الرابعة وممثلين تشيكيين وأجانب، ويكتسبون بذلك تقنية أداء، وتتكوّن شخياتهم. ويركز الجزء النظرى من الدراسات على

(٢٨) أسست هذا المسرح عندما اضطرت إلى الهجرة بسبب موافقتها على دستور ٧٧ . حصلت على جائزة Kainz كأفضل ممثلة عام ١٩٨١ . وهى تدير ورشًا فى النسما، سويسرا، ألمانيا، فرنسا، والولايات المتحدة.

اللغة والحركة، بهدف تحضير رسالة ماجستير (صورة ١٨). فى Bratislava، وبمدرسة V´SMU CaBF´، تحديدًا يدير الممثل والمخرج Martin Huba تخصص فن الممثل: ترتكز تقنيته على القدرة فى أداء التغيرات الداخلية لشخصية، إضافة إلى تأكيد العلاقة بين الرمز والمجاز، بفضل المحاضرات المكثفة للتمثيل الصامت التى حضرها.[٢٩] وهو يعيد إلى اللغة السلوفاكية القومية أهميتها وقام بإلغاء اللهجات. يستمر إعداد الممثل فى V´SMU ثمانية فصول دراسية للحصول على درجة الماجستير. يتضمن البرنامج محاضرات نظرية. يتولى نحو عشرون أستاذًا تربية عملية، تشمل ديناميكية مسرحية، حركة، رقص وغناء. إن التعليم بحث عن انطلاق الكلمة، والحركة، والتحرك والتمثيل الصامت الذين يحملون التعبير. يعتمد امتحان القبول على تقديم نص مفروض وبطىء حرّ، ودراسة حركية، وأداء أغنية، والتفكير فى تيمة مختارة واختبار معرفة عامة عن الفن. ويرتكز النشاط الإبداعى الأدائى على علميات منتظمة للضمير، ومعرفة ووتقيم الذات. تقوم Emilia Vásáryova بالتدريس فى V´SMU، وهى من أفضل ممثلات أوروبا الوسطى. يؤكد E. Vásáryove على أن الخصيّة المسرحية تعرّف من خلال ثلاث حقائق هامة: الطابع الجماعي للادراك، الإنسان ضمن بشر أحياء، والأصالة[٣٠]. وهى تسير فى تدريسها على نهج

---

(٢٩) ويؤكد ذلك اشتراكه La contrebasse لـ P. süskind، حصل على جائزة A. Rador كأحسن ممثل تشيكى وسلوفاكى عام ١٩٩٩ لدوره فى مسرحية Le faiseur de théatre لـ T. Bernhard.

(٣٠) E. vásaryová : Povolanie - herecká tvorba، صفحة ٤٨ .

Stanislavski، وأيضًا Peter Brook و Jaroslav Vostry[٣١]. وتقوم بتطبيق تمريناتهم الخاصة بالراحة والتى تنظمها عن طريق الموسيقى[٣٢].

فن الدراما والإخراج.

كثيرًا ما يتم تجميع دراسات فن الدراما والإخراج. ويتمتع رجل المسرح (dramaturg) بمكانة مرموقة فى المسرح التشيكى والسلوفاكى: يقوم باختيار النصوص الدرامية والأدبية التى يترجمها للمسرح. يقوم بدور المُحلل، والناقد، والتربوى الذى يسمح للفرقة باكتشاف عميق للمواد الشعرية والتسجيلية. لا يهمل العرض بعلاقته بالجمهور. المخرج و الـ dramaturg شريكان. يمكن أن نذكر أهمهم فى النصف الثانى من القرن العشرين: Karel Kraus[٣٣] مع Otomar Krejca[٣٤]، و Václav Havel[٣٥] مع Jan Grossman[٣٦].

---

(٣١) J. Vostry: تخرج من DAMU عام ١٩٥٧، وتقوم بالتدريس فيها منذ عام ١٩٦١ . منظر للفن المسرحى، كاتب مسرحى، مخرج، "dramaturg" وتربوى. قام بتأسيس النادى الدرامى في براج عام ١٩٦٤ . واضعًا فن الممثل فى المرتبة الأولى، وأدخل تمامًا التعبير الجسدى فى هيكلة المسرح وباحثًا دائمًا عن الاصالة وقام بنشر العديد من الكتب: "دروس اينشتين فى الإخراج المسرحى"، pN،Praha، ١٩٨٧، "عن الممثلين وفن الممثل"، ACHAT, Praha .

(٣٢) ترى E. Vásáryová أن الموسيقى لا يجب أن تكون السائدة، هي موجودة للمساعدة و للمصاحبة. وهى تعرف البيانو على المسرح (مسرحية BAL) بمسرح Compagnol عام ٢٠٠٠ .

(٣٣) الرجوع إلى K. Kraus "المسرح فى خدمة الدراما"، Dwadelni, Praha Ustav، ٢٠٠١

(٣٤) نفس المرجع – ملاحظة ٦ .

(٣٥) V. Havel: "لقد صنعنا مسرحًا سويًا" فى "شهادة معاصرية" Divadelné ústav, Praha، ١٩٩٦، صفحة ٥٢ إلى ٦٢ .

(٣٦) الرجوع إلى كتاب Jan Grossman "Václov Havel" (نصوص على المسرح)، Praha، ١٩٩٩، صفحة ١٢٧ إلى ١٥٠ – و "Grosman" فى G. Lista، صفحة ٦٠٤ إلى ٦٠٥ .

يتم مزج الدراسات الخاصة بفن المسرح مع دراسات الإخراج فى الثلاث سنوات الأولى فى مدرسة DAMU، ينتظم الطلبة فى محاضرات السنة الأولى التى تتضمن ثلاثين ساعة أسبوعيًا. ويتلقون بجانب الدراسات الكلاسيكية والنظرية والعملية فى الإخراج وفن المسرح، إعدادًا خاصًا مثل التأهيل للإخراج، المكان المسرحي، والمسرح فى مجال الثقافة الغربية كما يدرسون نظرية اللغة المسرحية والجسد. أما فى السنة الثانية تنخفض ساعات الدراسة إلى ٣٦ ساعة أسبوعيًا مع سمينار عام عن نظرية المسرح وآخر عن الحركة فى المسرح. في السنة الثالثة، تصل عدد ساعات المحاضرات إلى ٢٨ مع مساحة أكبر للتدريب على الإخراج، وهو تدريب يخص من يختارون التخصص فى الإخراج. هذا الإعداد المزدوج (المخصص للذين يتجهون للإخراج أو الراديو، أو التليفزيون أو الصحافة) يركّز على تحويل الأدب إلى مسرح. فى السنة الرابعة والسنة الخامسة، يتم التخصص. تشير المناهج الجديدة على تطوير مع إدخال محاضرات للسينولوجيا[٣٧]، وموسيقى المسرح، والإضاءة المسرحية والإدارة بالنسبة للإخراج، أما فيما يخص فن المسرح، فيتم إدخال محاضرات للسينولوجيا والإدارة. إنه تعليم غاية فى الدقة، كما يحدث بالنسبة لفن الممثل.

فى مدرسة DIFA JAMU، توجد الورش والاستوديوهات. تتبع أول ورشة للإخراج بإدارة Alois Hajda[٣٨]، رئيس JAMU منذ عام ١٩٩٧، "نظام Stanislavski، ونظريات Brecht. يوضع الممثل فى قلب التعبير المسرحى، يبحث

---

(٣٧) يشرف y. Dusek و y. Vostry على شيمنار السينولوجيا. وهو يهتم بالنظرية، والتاريخ ونقد السينوغرافيا ومختلف الخبرات المسرحية.

(٣٨) كان A. Hajde يدير المسارح التشيكية المهمة حيث أخرج مسرحيات Brecht, Shakespear والكتاب التشيك الكلاسيكيون.

عن واقعه، وعن تكوين شخصيته. إن تعاون المخرج مع فنان السينوغرافيا ومصمم الأزياء أساسى لخلق أسس العرض. ويولى اهتمامًا خاصًا بالقدرة على قراءة مسرحية لاستخلاص الأفكار الأساسية والملاحظات الخاصة بالإخراج. أما الورشة الثانية للإخراج التى أنشأها Peter Scherhaufer[٣٩] والتى يديرها حاليًا L. Kundera،[٤٠] فهى تعمل "كالمصنع" حيث يعمل سويًا أساتذة وطلبة. التيمات التى يحددها الطلبة والتى تحمل نبضًا جديدًا، يتم دراستها والتأكيد عنها. ترتكز الأسس على التحليل الدرامى لنص أو لموضوع وإخراجه بهدف استخراج العناصر المتصلة بالتكوين، بالرؤية والإيقاع والحركة، وذلك من أجل تحضير كراسة إخراج، استماع وتشكيل فريق... يتم فى الوقت نفسه القاء محاضرات من تاريخ الإخراج. يتعاون هذا المعمل مع استوديو D[٤١] لـ B. Srla، ويتعدى حدود المسرح الكلاسيكى باتخاذه مسارًا اجتماعيًا على الأقل فيما يخص مظاهراته العديدة في الشارع. أما عن استوديو الإخراج والفن المسرحي. الذى يشترك فى إدراته yasef Kavaleuk و Ornest Goldflam[٤٢]، فهو يربط بشدة

---

(٣٩) ولد عام ١٩٤٢ Bratislava وتوفى عام ١٩٩٩، درس الإخراج فى JAMU وتخرج عام ١٩٦٨ . كان كاتبًا ومنظرًا. اشترك فى تأسيس المسرح التجريبى. تم تقديم عروضه في العديد من المهرجانات الأوروبية والأمريكية. كما اشترك فى مشروعات دولية فى هامبورج وباريس وموسكو وكوبنهاجن .

(٤٠) كاتب مسرحى مترجم ورسّام. تم إيقافه فى سنوات التطبيع، تتم دعوته كثيرًا فى الجامعات الألمانية والنمساوية. متخصص فى نظرية وتاريخ المسرح.

(٤١) المرجع السابق، صفحة ١١٦ ، ١١٧ .

(٤٢) اشتراكًا فى تأسيس Kovaléuk .Hadivadlo هو مؤلف اسكريبتات وعروض تم عرضها فى استوديوهات مسرح المؤلف، غير التقليدية A. Goldflam هو مولف نحو عشرين عمل درامى. تتم ترجمة مسرحياته إلي اللغة الإنجليزية وقدمت بهذه اللغة، وكذلك اللغة الألمانية والدنماركية والبولندية. كتب سيناريوهات للسينما والتليفزيون والراديو، هو أيضًا ممثل مسرح وسينما.

بين فن المسرح و الإخراج ومحاضرات الكتابة الإبداعية وذلك بالتوازي مع عمل الممثل. تتضمن الأنظمة نظرية وتاريخ المسرح وكذلك الأدب، والسينما، والفلسفة، والفنون التشكيلية والموسيقى. يرتكز المفهوم الأساسى لورشة فن المسرح، التى يديرها V. cir[٤٣] على أن المسرح هو أحد الوسائل لمواجهة العالم. يقوم طلبة المرحلة الأولى، بالتحليل واستيعاب العوامل الأساسية لنظرية الدراما وتاريخ المسرح. يكتسب طلبة المرحلة الثانية معارف تركيبية (سيمنارات تأليف، وترجمة وتربية الممثل...) تسمح ورشة الفن المسرحى للراديو والتليفزيون، التى يتولى إدارتها Ontanin Prdal[٤٤] بتعليم متعمق لهذه الفنون. وبالتوازى مع التدريبات التقنية السمعية البصرية عن إبداع أنواع مختلفة للراديو والتليفزيون، يحضر الطلبة محاضرات عن علم الاجتماع الخاص بوسائل الإعلام والثقافة عمومًا، عن فن الدراما المسرحية وأنماط الفيلم، عن تاريخ المسرح التشيكى والعالمى وعن فترات مختارة من الشعر وتاريخ الأدب. ويتم تدريبهم، خلال السيمنارات الخاصة بالكتابة الإبداعية، على كتابة دراسات قصيرة درامية، وعلى تحويل أعمال أدبية للراديو والتليفزيون. ويحضرون دورات فى شركات الإنتاج.

فى مدرسة CaBF V´SMU، عندما تم إنشاء المدرسة، كان الإخراج وفن المسرح يتم تدريسهما منفصلين (من جهة الإخراج وفن الممثل، ومن جهة أخرى

---

(٤٣) عميد مدرسة DIFA JAMU.

(٤٤) كاتب وشاعر ومترجم ومؤلف مسرحيات وسيناريوها للراديو، والسينما والتليفزيون. وهو منفذ مسلسين للتليفزيون.

(٤٥) تخرج عام ١٩٦٩ من VSMU. مخرج بمسرح DSNP (١٩٦٨ - ١٩٨٣) ثم مسئول عن الفن المسرحى بالمسرح القومى ببراج حتى ١٩٨٤ وتعاون مع J. Ciller فى وضع الريبرتوار المسرحى الروسى الكلاسيكى

فن المسرح وعلوم المسرح). ولكن تمت تعديلات عام ١٩٩٠، لأنه تمت ملاحظة أثناء امتحانات القبول أن المتقدمين للإخراج، لم يتم قبولهم فى قسم فن الممثل، بينما العديد من المخرجين من قسم فن المسرح وعلوم المسرح قد أصبحوا مخرجين. يشغل Lubomir Vajdicka درجة أستاذ كرسى للإخراج وفن المسرح، ويعاونه أثنا عشر أستاذًا، منهم Vladimir Strnisko[٤٦]، Milan Lasica[٤٧]، Peter Mikulik[٤٨]، Nvota Juraj[٤٩]، ويتحدد منهج التخصص خلال الدراسات التى تستمر ثلاث سنوات للحصول على ليسانس فى الفن، وخمس سنوات للحصول على الماجستير. ويتكون الماجسيتير بالنسبة للفن المسرحى من بحث مع مناقشة ومن امتحان فى تاريخ المسرح العالمى، تاريخ المسرح السلوفاكى والتشيكى، ونظرية المسرح. فيما يخص الإخراج، يُطلب من الطالب عملاً فنيًا عمليًا وكذلك مناقشة بحث. ويتم إلحاق المتخرجين بالمسارح المهنية، والراديو والتليفزيون والسينما.

---

(٤٦) درس Vistemisko الطب فى براج، ثم فن المسرح فى V´SMU هو مخرج معروف فى المسارح السلوفاكية والتشيكية. أدار Cinoherni (ناى الفن المسرحى) فى براج (١٩٩٣ - ١٩٩٩). تمت دعوته فى ويودابست وكاراكوفى.

(٤٧) قام بتقديم ثنائى ساخر مع Julws Satinsky. وتم إنشاء استوديو S فى Brstislava، الذى كان تحت المراقبة وتم إغلاقه أثناء "التطبيع". "المسرح السلوفاكى"، Bratislava، ١٩٩٦، Narodné divadelné centrum، صفحة ٧٠ إلى صفحة ٧٤ .

(٤٨) تخرج فى V´SMU عام ١٩٦٣، بدأ كممثل عام ١٩٦٦، ثم مخرج فى المسرح القومى فى Bratislava ثم رئيس القسم الدرامى حيث لمع خصوصًا بعد إخراج مسرحية Sophocle "انتيجون" عام ١٩٧١ .

(٤٩) مخرج من الجيل الجديد يهتم بمظاهر الضعف الجنسى. هو أيضًا ممثل سينما - تخرج فى V´SMU فى عام ١٩٧٧ عمل بمسرح DPDM، ويشارك حاليًا فى Duodla Astoka Corso حيث يخرج مسرحيات Rudolf. Slobode.

عرفت السينوغرافيا تطورًا عظيمًا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية فى تشيكوسلوفاكيا بفضل Frantisek Tröster[٥٠]، و Josef Svoboda[٥١] و Ladislav Vychodil[٥٢] الذين تمتعوا جميعًا بشهرة دولية. كان هذا القسم الذى أنشأه F. Tröster فى مدرسة DAMU عام ١٩٤٨ أول قسم فى هذا التخصص فى العالم. استلهم مفهومه من Bauhaus[٥٣]، من الريادة الروسية والمسرح التشيكى فى السنوات بين عامى ١٩٢٠ - ١٩٣٠ . كان المبدأ الخاص بهذا التخصص هو اعتباره تخص درامى: مع اعتبار أن الدراما هى نقطة بداية تسمح بتطبيق السينوغرافيا فى الفنون الأخرى مثل الأوبرا، والسينما والتليفزيون.

---

(٥٠) رجل مسرح ومخرج. تخرج فى V´SMU عام ١٩٦٦ . كتب العديد من المقالات والنظريات والنقد، ترجم الريبوحوار الروسى والألمانى والنمساوى والتشيكى مؤلف العديد من المسرحيات وسينوريوهات الأفلام. شغل منصب نائب رئيس وزراء فى الجمهورية التشيكية والسلوفاكية من عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٢ .

(٥١) ١٩٠٤ - ١٩٦٨، الرجوع إلى Frantiser Tröster، Bratislava، Tatran، ١٩٨٩.

(٥٢) ١٩٢٠ - ٢٠٠٢ - الرجوع إلى Svboda تاليف D. Ballet، لوزان L'age homme مجموعة ٢٠ ، أعيد طبعة فى ٢٠٠٤ .

(٥٣) ولد عام ١٩٢٠ ، الرجوع إلى Ladslau Vychodil، Bratislava، Tatran، ١٩٩٨٠ .

(يجب أن نذكر أنه تم إنشاء معهد للسينوغرافيا فى براج عام ١٩٦٤)[٥٤]. بفضل Jaroslav Malina[٥٥]، تطورت الإبداعات الإعلامية والصور التقديرية فى الثمانينات، مع إتاحة مساحة إضافية للعمارة، والمعارض والمونتاج... يتولى Jan Dusek[٥٦]، وهو يشغل درجة أستاذ كرسى اليوم، مع زملائه تعليمًا يتمشى مع التطورات الفنية فى إجمالها، يستخدم المدى والمطابقة، ويرتكز على تحرك الأشياء المسرحية، المستوحى من المدرسة الروسية[٥٧].

تم تأسيس المستوى الأول (ليسانس، ثلاث سنوات) على النظرية العملية للأنشطة المحددة. المستوى الثانى (ماجستير، خمس سنوات) على مفهوم البرامج الفردية، بهدف إكساب كل مشترك بمناخ أمثل. تنتظم الفصول فى أربع استوديوهات للمواد الآتية: سينوغرفيا المسرح، سينوغرافيا السينما والتليفزيون، تصميم ملابس، أشكال غير مسرحية للسينوغرافيا. وللاستوديوهات وضع مستقل ولكن يشجع الأساتذة بقوة على العمل فى فريق بين مختلف الاستوديوهات حتى يتبادل الطلبة المعارف وكل ما هو جديد. فى إجماله، يهتم

(٥٤) أصبح دوليًا عام ١٩٦٨ مع تأسيس OISTAT (المنظمة الدولية للسينوغرافيين، والفنيين ومهندسى المسرح.

(٥٥) سينوغرافى يتمتع بتقدير فى الولايات المتحدة - الرجوع إلى Vlasta Gallerová: J. Malina، Preha، Divadelni/ Praha seéna، ١٩٩٩ .

(٥٦) حصل على الدبلوم من DAMU فى ١٩٦٧، وكان تلميذ Troster، الرجوع إلي J. Dusel، "الممارسة فى مسرح La Balustreole فى السنوات من عام ١٩٧٩ على عام ١٩٨٨، فى Aeta Ocademia ،٩٣، Proha، AMU، ١٩٩٦، صفحة ١٨ إلى صفحة ٢٤ .

(٥٧) الرجوع إلى V. Ptáckova: "J. Dusek"، فى Czech Theatre، رقم ١٥، Praha، مايو ١٩٩٩، صفحة ١٧ إلى صفحة ٢٠ .

البرنامج بالعلاقة التى تربط الفرد بالزمان والمكان. خلال امتحانات نهاية الفصل الدراسى فى مارس عام ٢٠٠١، يقدم الطلبة للجنة الامتحان مشروعات إعلامية مُصاحبة بتأثيرات ضوئية.

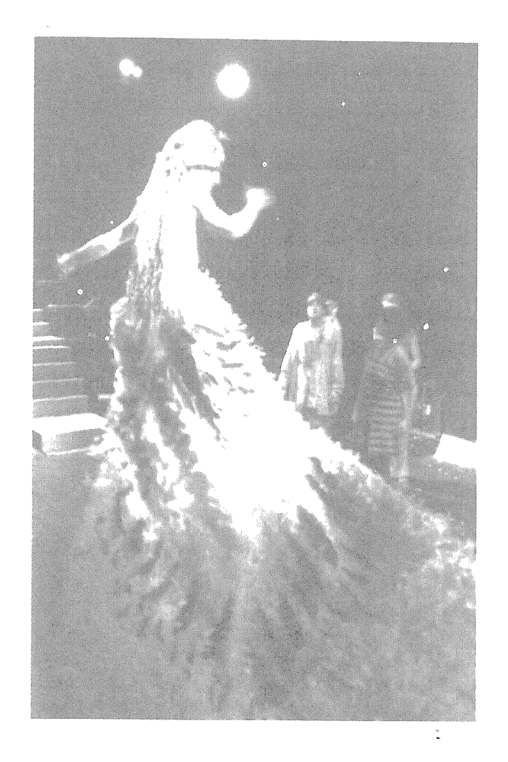
يشغل السلوفاكي Ján Zavarsky(٥٨) درجة أستاذ كرسى السينوغرافيا فى مدرسة DIFA JAMU. يتم تحضير درجة الماجستير فى خمس سنوات ودرجة الدكتوراه فى ثلاث سنوات. يتم تحضير وتجديد البرنامج على فترات قصيرة بواسطة أساتذة، نذكر منهم Miroslav Melena(٥٩) و Jana Preková(٦٠). يشجع الأساتذة الطلبة على تحقيق خلاصة تعبيراتهم الشخصية المرتبطة بالإبداع التشكيلى المعاصر. ويربط هذا المفهوم بالوسائل التشكيلية والتكنولوجية الحديثة بتيمات درامية يتم اختيارها.

(٥٨) حصل على الدبلوم من V´SMU عام ١٩٧٥ – الرجوع إلى G. lista، سبق ذكره، صفحة ٨٤١ . وهو يتميز الآن بمفهوم غير واقعى للمسرح، كما حدث في مسرحية "Le souler de satin" P. Leaudal فى المسرح القومى فى براج عام ١٩٩٢ .

(٥٩) حصل على الدبلوم من DAMU، يهتم أيضًا بالمسرح التبادلى وفن العرائس.

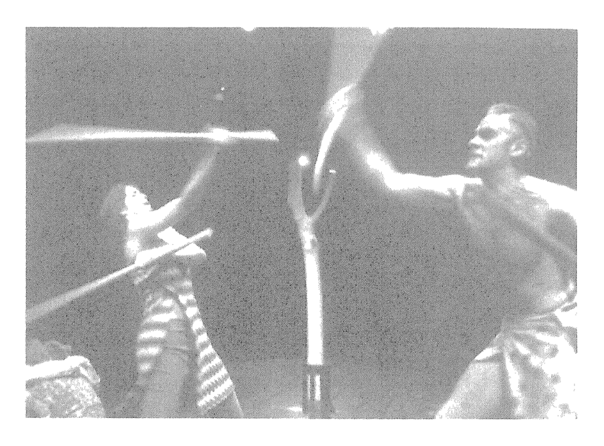
(٦٠) حصل على الدبلوم من DAMU (سينوغرافيا وملابس) وتلقي تدريبًا لدى Tanoka Min.

صورة رقم ١٩



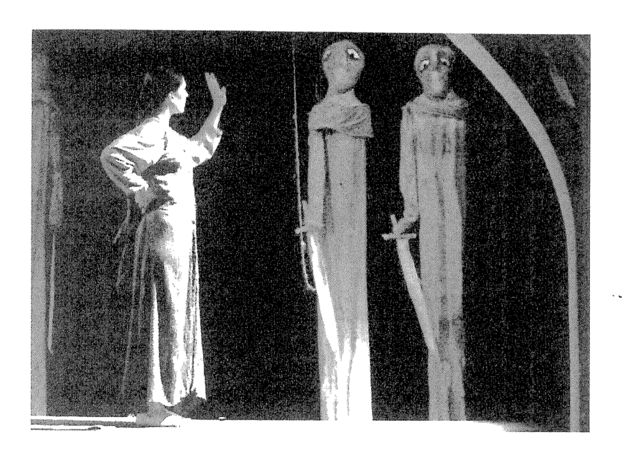
Oldrich Smysl طالب فى السنة الرابعة للميوزيك هول. يرتدى زى (من الريس المثبت على الجلد) من تنفيذ Lucie Korupatová، فى السنة الخامسة فى السينوغرافيا Jana Prekova.
(صورة DIFA JAMU)

صورة رقم ٢٠



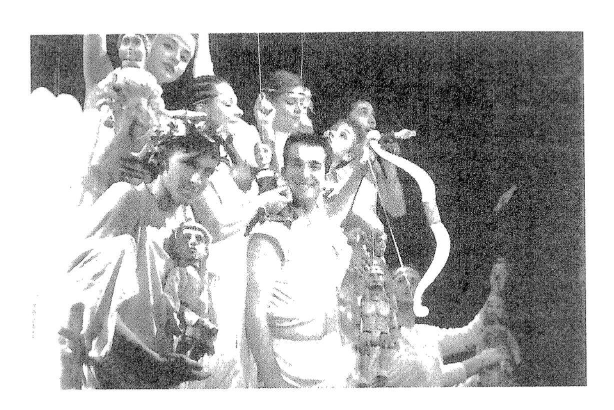
Ivana Vankova و J. Jakruliak ، طالبا فى السنة الثانية للميوزيك هول يواجهان بعضهما بمجداف. إخراج V. ocolomansky، طالب بالنسبة الخامسة. وتصميم رقصات olu Taïuo، استاذ من لندن من اصل إفريقى مدعو فى DIFA JAMU
(صورة DIFA JAMU.P. Nesvadla).

صورة رقم ٢١



Macleth فى DAMU، ١٩٩٧ Prague تلعب Iva Panenrova بالعرائس التى صممها Rolert Smoler، من إجراج ,ondrej Daird، طالب بالنسة الخامسة، وتصميم رقصات Ola/امتحان نهاية العام مجموعة Ivan rajmont، تصوير Gosef ptack DAMU

صورة رقم ٢٢



Ascnio Ordei: "Les Amoureux Fideles Lideles". امتحان نهائي فى V´SMU.
Bratislava. ١٩٩٨ . وسط الصورة Domagoj ´Cavcic.
(صورة V´SMU)

فى مدرسة V´SMU، يشغل Jozef ciller[٦١] درجة أستاذ كرسى السينوغرافيا مع ثمانية أساتذة آخرين، منهم Milan Gorla، رئيس المدرسة، Milan Rasla[٦٢]، نائب الرئيس Jan Zavarsky و Ales Votava[٦٣].

وقد تم افتتاحها فى عام ١٩٥١، سنتان بعد إنشاء V´SMU على غرار مدرسة DAMU، مع L. Vychodil و Martin Brezina[٦٤] : هؤلاء التربويون الأوائل كان لديهم فهم مكانى للمسرح وكانوا يمارسونه فى المسارح الرسمية الكبيرة. منذ ١٩٥٥، وبفضل L. Purkynova[٦٥]، سُمى التخصص بالسينوغرافيا والملابس. ومن أجل تحسين جودة الأقنعة والماكياج فى المسرح السلوفاكى، تم البدء فى محاضرات عام ١٩٨٣ وكانت مسئوليته موكله إلى J. Helmich و ursula . Bohle من Hochschule fur bildende Künste de Dresde وذلك خلال العامين الأولين. يعمل الطلبة على موضوعات متصلة بالمسرح، بالسينما، بالتليفزيون، وكذلك العمارة، والتصميم، والمعارض. وقد أدخلت فى المناهج

(٦١) الرجوع إلى G. List، سبق ذكره، صفحة ٥٣٢ إلى صفحة ٥٣٧، الرجوع إلى Liler، نص L. Lajcha، Bratislava ، ١٩٩٩، صفحة ٤١ إلى صفحة ٤٤ – J. Ciller "المكان المسرح تصميمة"طوكو Tokyo، OISTT، المركز اليابان، ١٩٨٤ .

(٦٢) M. Rásla يربط التصوير بالموسيقى، ينفذ لوحات خلال حفلات عامة.

(٦٣) توفى A. Votava عن ٣٨ عامًا. V. Moravek آخر أعماله السينوغرافية Divodelny ústav, Brotislava، حصل على جائزة عام ٢٠٠١ ومازال هذا العمل يعرض حتى الآن نظرًا لنجاحه الساحق .

(٦٤) يبنى M. Brezina عدة مساحات متداخلة بعناصر مكعّبة. وهو يتميز أيضًا بلوحات زخرفية ضخمة (سيراميك، زجاج، تصوير). له مؤلف "سينوغرافيا" Bratislava Divadelny ustav، ١٩٩٩ .

(٦٥) ألقى محاضرات فى فن تصميم الأزياء في هافانا، هامبورج وفى DAMU.

تخصصات أساسية (رسم، تصوير، نحت)، دراسات وثائقية، عرض سمعى بصرى، التكولوجيات الحديثة. يُنظم البرنامج على مستويين، ثلاث سنوات بالإضافة إلى عامين للماجستير. يتطلب الحصول عليه تنفيذًا سينوغرافيًا و / أو إبداع ملابس مع مناقشة، يوجد أيضًا امتحان على النظرية وتاريخ الفن الزخرفى، العمارة، السينوغرافيا والملابس.

تتم ورشة اتصال، متضمنة إبداع رسم جداري أو لوحة أمام الجمهور، بمصاحبة موسيقى، تحت إشراف منظمة اليونسكو. يشير التنفيذ أن الآتيان، الذى ابتدعهما M. Rasla على الطابع متعدد النظم للـ V´SMu. يُشرك مشروع Multi - Ors، بجانب طلبة السينوغرافيا، طلبة فى الرقص وفن الممثل من مدرسة V´SMU وذلك لتنفيذ عروض شارع. وكان ذلك واضحًا فى مهرجان Mimos، فى Périgueux، فى أغسطس عام ٢٠٠٢ . سيسمح مشروع التمويل من منظمة اليونسكو باتاحة ورش دولية (فى أماكن العمارة الخاصة بالقرون الوسطى فى النمسا، فرنسا، إيطاليا، سلوفاكيا) متضمنة الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح الحركى / الصامت.

الإنتاج.

فى براج، هذا التخصص فى DAMU، والمسئولة عنه Barlara Túmova كان هدفه إعداد فرق للإنتاج : منتجون، مستشارون ماليون للمسارح والفرق، وكذلك فى المنظمات الفنية والثقافية. وتتجسّد سمعتها بتزايد مستمر لعدد الطلبة، وأيضًا باهتمام مديرى المسرح تجاهها. يتم إلقاء محاضرات فى الاقتصاد والقانون وتنظيم العروض. محاضرات وسيمنارات، عن تاريخ المسرح، والموسيقى والسينما وعلم النفس وعلم الاجتماع. ومعرفة اللغات الأجنبية، اللغة الإنجليزية

فى المقام الأول، ضرورية. يتدرّب الطلبة علميًا بإدارة مسرح المدرسة، ويتدخلون كمساعدين لرئيس البلاتوه، ثم كمنتجين مستقلين لمشروعات محددة، يتم تحضيرها بالاشتراك مع طلبة أقسام أخرى، وكذلك ممثلين ومخرجين وسينوغرافيين. يتضمن جزء من إعدادهم دورات عملية فى المسارح المهنية والمظاهرات الثقافية. يشمل البرنامج مرحلتين الأولى على ثلاث سنوات: يقدم أفضل الطلبة مشروعهم حتى يتم قبولهم فى المرحلة الثانية، يعنى فى الماجستير. يتم تعيين الحاصلين على الدبلوم عند انتهائهم من دراستهم فى المسارح الكبيرة فى براج والأقاليم وفى المهرجانات.

فى Brno[٦٦] ، مدة الإعداد مماثلة لمدرسة DAMU يدير ورشة Jan Kolegar DIFA JAMU[٦٧]. تتاول الدراسة معارف عن غير تربّحى في الجمهورية التشيكية في الخارج. يسمح لهم بالاشتراك فى أنشطة استوديو Marta[٦٨] وفى المهرجانات اكتساب خبرة عملية سوف تستخدم فى إنتاج عرض (صورة ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥). ويهدف التدريس إلى إعداد مديرين إداريين من نفس

(٦٦) خلال لقاء فى DAMU يوم ٢٤ أكتوبر عام ١٩٩٩، وبعد أن قام بتدريس الإدارة ولمدة ثمان سنوات تساءلتى B. Tumova (حاصلة على دبلوم فن المسرح فى DAMU): من هو الادارى الناجح هل يجب أن يكون معصبًا، رجل إبداع مع حلم، أو فكرة؟ يتطلب هذا التخصص إيجادًا سريعًا للتمويل الجديد، دون انتظار الخزينة العامة أو الهبات... لا يجب إرجاء الثقافة لأوقات أفضل بفكرة أنها مستحى من الرماد". فى عام ١٩٩٩، كان لديهما ٤٨ طالبًا للمرحلة الأولى و ٢٠ للمرحلة الثانية. وهى تشجع الطلاب على استكمال معارفهم بتجربة فى الخارج.

(٦٧) حاصل على الدبلوم من DAMU. له خبرة ثلاثين عامًا فى إدارة المسارح التشيكية والأجنبية.

(٦٨) المسرح المدرسى.

درجة المدير الفنى ، والمخرج والسينوغرافى فى إطار هذه الورشة، تم البدء فى محاضرة اختيارية للسينوغرافيا خاصة بالمهنيين والأساتذة الذين سيستطيعون مزج المعارف التقنية بالحسّ الفنى (صوت، إضاءة، بناء مسرحى).

فى Bratislava، فى مدرسة Ca BF V´SMV´، يرتبط الإنتاج بتخصص الإخراج وفن المسرح، تحت رعاية Peter Mikulik(٦٩)، ويعاونه خمسة أساتذة منهم Zuzana ulicianska(٧٠) فى إدارة المسارح و Ivan Hronec (نظريات المسرح والإعلام). يستطيع الطلبة أيضًا أن يستفيدوا من محاضرات عن تحليل النصوص الدرامية. ويتم إشراكهم بصورة كبيرة فى أنشطة الكلية، والمهرجانات وكذلك فى المسارح المهنية والتظاهرات الثقافية. فى إبريل عام ٢٠٠١ ، أصبح هذا القسم مستقلاً. بالفعل، ثم توقيع اتفاق بين قسم السياسة الثقافية هذا القسم مستقلاً. بالفعل، تم توقيع اتفاق بين قسم السياسة الثقافية فى منظمة اليونسكو وقسم إدارة الفنون فى V´sMU وبمقتضاه، تم تكليف Milan Rasla بتحضير وتنظيم وتقييم مشروع رائد دولى Specialized Economic SETCO) . Traning For cultural organizations

ويقدم طلبة قسم الإنتاج الذى يوليه الرؤساء أهمية متزايدة، (منذ "ثورة القطيفة" حيث تم اتباع اقتصاد السوق) بإدارة العروض التى يتم تحضيرها بالاشتراك مع الأقسام الأخري. ومنذ ذلك الوقت هم المسئولون عن القاعات المخصصة للكليات.

---

(٦٩) الرجوع إلى مسرح المدرسة، ملحوظة ٤٨ .

(٧٠) الرجوع إلى S. Uliciqnska: "سلوفاكيا، تحت التأثير السياسى : ضغط الظروف". من المسرح، مجموعة رقم ٩، باريس، مارس ١٩٩٩ ، صفحة ٦٥ -١٦٦ .

فى براج، يضمن هذا القسم المشترك. الذى تم افتتاحة عام ١٩٩٢ – ١٩٩٣، فى براج لبقية الأقسام فى مدرسة DAMU الأسس النظرية لفنانى المستقبل. وقد حصل على الموافقة على برنامج للدكتوراه عام ١٩٩٥ . ويتم قبول طلبة من مؤسسات أخرى فيه (كليات تاريخ، فلسفة، علم الجماليات) وتولى إدارة القسم Jan cisar فى عام ٢٠٠١ – ٢٠٠٢، وتطوّر التدريس فيه حتى يسمح بتعاون أفضل مع بقية الأقسام وتشجيع على تداخل النظم بالإضافة إلى ذلك، تم مؤخرًا ضم معهد، بإدارة Jarslav Vostry، ويعتبر مركزًا للبحث خاص بالنظرية وتاريخ الإبداع الأدبى موجهين للعالم المعاصر، ويهتم بالإخراج، والسينوغراغيا بأداء الممثل، وفن الدراما، وفن العرائس واللغة الدرامية. يتم نشر نتائج الأعمال فى الجريدة الجديدة Disk.

فى Brno، بمدرسة DIFA JAMU، تُدرس نظرية الدراما لمدة خمس سنوات لدرجة الماجستير وثلاث سنوات للحصول على الدكتوراه. وعندما كان B. Srala مسئولاً فى مسرح Jiri Mahen فى Brno من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٧)، قام بتنفيذ برنامجه الخاص بالمسرح الملحمى، والغنائي والشعرى، وقد استهلمه من الريادة التشيكية من عام١٩٢٠ إلى عام ١٩٣٠ .[٧١] ويعاونه فى هذا البرنامج Petr Oslzly (وتتناول أبحاثه موضوع المسرح الصامت والحركى) و Julius Gajdos (الذى يهتم بشكل النص الدرامي، وكذلك بالنسبة للراديو). ويكون عمل

---

(٧١) أفكار عن المسرح الجديد، Panorama , praha، ١٩٨٨ – الرجوع إلى Monmarte: Hanzl et Burian"، Oaris، CNRS، مجموعة Arts du spectacle، ١٩٩٥، صفحة ١٥٧ إلى صفحة ١٧٧ .

الطلبة هو التعرف وتحليل خصائص الإنتاج المسرحى المعاصر والحديث والكلاسيكى. وكثيرًا ما يتم نشر أفكارهم الجديدة فى مجلات متخصصة. ويسمح التدريس، المنفتح جدًا، بتقديم بحث عن مسرح العرائس، الكوميديا الموسيقية، المسرح التبادلى، المسرح الصامت... يقوم الأساتذة أيضًا بتوجيه طلبة السنوات النهائية، بما فيهم طبة الأقسام الأخرى، فى مشروعاتهم وما يُطلب منهم من أعمال (مسرحيات، سينوريوهات، ترجمات، محاضرات، ملحوظات إخراجية...) يتم الجزء الأكبر من هذه الدراسات بالتعاون مع معهد المسرح والفيلم بجامعة Masaryk فى Brno.

فى Bratislava، تدير Sonia Simrova قسم علوم المسرح. وهذا القسم بدأ نشيطًا جدًا منذ إنشاء مدرسة V´SMU بفضل الأفكار النظرية والحديثة لـ Rudolf Mrlion [٧٢] و Zoltán Rampak [٧٣]، وهما من طلبة Jan Mukarvsky الذي قام بتدريس التشكيلية لهما فى جامعة Bratislava – وتم إدماج هذا القسم إلى كلية المسرح في عام ١٩٥٣ . منذ عام ١٩٩١ تم التحضير لبرنامج مزدوج مع قسم الجماليات بجامعة Komens (كلية الفلسفة)[٧٤] وكليتان تابعتان لمدرسة V´SMU (فيلم وتليفزيون، موسيقى ورقص). تتناول المحاضرات نظرية الدراما والمسرح، تاريخ المسرح العالمى والمسرح السلوفاكى والتشيكى. وهذه المحاضرات موجهة للباحثين والفنانين فى طور الإعداد.

---

(٧٢) رجل مسرح وتربوى "أشكال وصور المسرح" ، Bratislava، Tatran، ١٩٨٣ .

(٧٣) منظّر الأدب والمسرح. قام بالتدريس فى كلية الفلسفة فى Bratislava، ثم فى V´SMU (١٩٥٠ – ١٩٧٥) Rampár: "دراما، مسرح ، مجتمع"، Bratislava، Tatran، ١٩٧٦ .

(٧٤) منذ ١٩٩٣، من الممثلين دراسة فن المسرح مع اللغة اللاتينية والبولندية أو مع الإنجليزية وفن السينما ونظرية الرقص.

الكتابة الإبداعية

يدير Izan Vyskail[٧٥] فى DAMU قسم الكتابة الإبداعية والتربية[٧٦] وهو أيضًا ممثل وكاتب مسرحي، وكان محللاً نفسيًا ومهرجًا. فى نهاية الخمسينيات، اخترع فى كباريه فى براج (La Reduta) السكس آبيل (tex - appeal)، حيث يقوم الممثل بقراءة ورقة أو أكثر - بما فيها صالة المسرح أثناء الاستراحة - حتى يشجع المشاهدين على ردّ الفعل ولتوصيل معلومات بطرق غير مباشرة. ثم قام بإنشاء اللامسرح[٧٧]، وهو عبارة عن سرد مبني على ألعاب بالتلاعب بالنحو، قد تصل إلى العبث، مع العديد من الارتجالات. يستند I Vykocil فى تدريسه، والذى يعاونه فيه خمس تربويين، على خبراته الشخصية، ويحيط به العديد من الطلبة، ومن بينهم، طلبة حاصلون على دبلومات من أقسام أخرى بمدرسة DAMU ومؤسسات خارجية. (صورة ٢٣).

---

(٧٥) درس Vyskocil فن المسرح والإخراج فى DAMU،(١٩٤٩ - ١٩٥٢) ثم علم النفس (عيادة، إصلاحية واجرامية) والتربية فى كلية الفلسفة بجامعة Charles فى براج (١٩٥٣ - ١٩٥٧). أشترك فى تأسيس مسرح Balustrade فى براج. كتب بعض المسرحيات مع Vaclav Havel أثناء سنوات "التطبيع"، ألقى محاضرات عن الفن فى المدرسة الشعبية (براج). منذ ١٩٩٠، عاد إلى DAMU ويعمل بانتظام فى المسرح الرجوع إلى Monmorte "الجمهورية التشيكية : مهرجان pilsen (١٩٩٧)" فى Action Théatre، رقم ٨ ، باريس، شتاء عام ١٩٩٨، صفحة ١٣ .

(٧٦) تم تأسيس بجانب هذا القسم معهد للإبحاث ودراسة فن الممثل تحت إشراف L. Vyskoil فى يونيو عام ٢٠٠٢ .

(٧٧) الرجوع إلى Zdenek "اللامسرح لـ Ivan Vyskocil" فى "المسرح السلوفاكى والتشيكى"، رقم ٦، praha، ١٩٩٣ من صفحة ٥ إلى صفحة ١١ . و P. Rut "اللامسرح لـ y. vysrpcil، Praha، Cesky sqisvatel ١٩٩٦ .

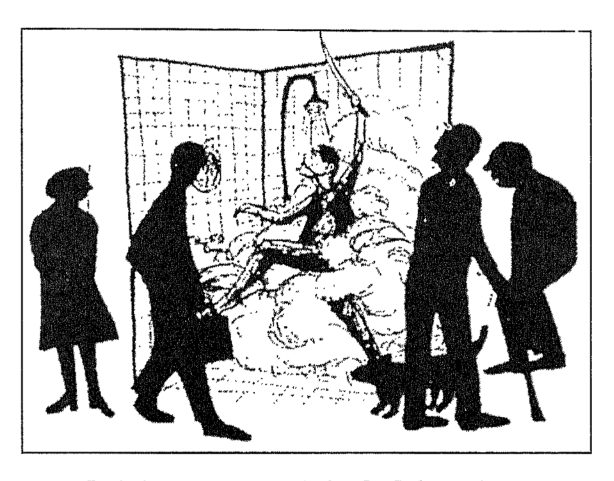
تم إنشاء استوديو D بفضل Srba Boriuoj فى مدرسة DIFA JAMU، وهو يتوجه إلى الطالبة الحاصلين على درجة الماجستير ويعمل استوديو D كمدرسة دراسات عليا (دكتواره) للإعداد للكتابة. ويعتبر Srba مؤسس فن المسرح "اللانموذجى، الذى تم تطبيقه فى مسرح Brno Husa na Prevazku. يقوم طلبة هذا الاستوديو، ويشرف عليهم أيضًا Petr Oslzly، بعمل كاتب أصلى: مسرحية، سيناريو، إخراج، وفى بعض الأحيان، ترجمة. ويشتركون من قريب أو من بعيد فى إنتاجهم. يقومون بتحضير اسكريبتات فى فترات زمنية إلى حدّ ما طويلة، ومشروعات خاصة بالنشر. وقد أقام Srba عام ١٩٩٤ صالونًا للنصوص الأصلية يسمح للكتّاب الشباب بقراءة ما يقومون بكتابته: نصوص درامية، أشعار، قصص قصيرة، سيناريوهات للراديو والتليفزيون. ويستمر هذا الصالون السنوى مدة يومين أو ثلاثة.

فى VSMU، يقوم Bozena Cahojova[٧٨] yilan Lasica[٧٩] إدارة سيمنار للمؤلف، فى إطار أنشطة قسم علوم المسرح. يقومان بإقامته على شكل محاضرات فردية وجماعية. تسمح المحاضرات الأولى بتنمية مواهب الطالب: يساعدونه على التعبير عن أفكاره، ويساعدونه على اكتشاف إمكانيات جديدة لادراك وتحليل الواقع. تهدف المحاضرات الأخرى المهنة بمعناها الواسع فى البداية يُطلب من الطلبة كتابة أشعار وقصص، وبالتدريج تنفيذ لوحات وفصول وملصّقات.

(٧٨) حاصلة على دبلوم مدرسة VSMU فى عام ١٩٧٢ . هى مؤلف للعديد من الأعمال الدرامية وخاصة للراديو. هى تركز أفكارها فى "الدراما والمسرح السلوفاكى فى مرايا الحداثة وما بعد الحداثة"، Dwadelny ustav، ٢٠٠٢ .

(٧٩) المرجع السابق، ملحوظة ٤٧ .

صورة رقم ٢٣



"وحدة عامة" رسم Andrea J. - Sodomrová ظهر فى ديسمبر عام ١٩٩٧ فى Recisté، كلمة ذات معنيين: "مكان اللغة" و "مجرى البحيرة" - مجلة من إعداد الطلبة بقسم الكتاب الإبداعية والتربية فى مدرسة DAMU (تصوير DAMU)

ويدخلون فى إنتاجهم الشفهى عناصر تشكيلية و / أو موسيقية. ويتم تقديم النتائج، فى نهاية فصل الصيف، على شكل قراءات عامة يحضرها التريبويون وأيضًا مهنيو العرض (مسرحى وسمعى وبصرى). تم تقديم العديد من النصوص على المسرح أو فى التليفزيون والراديو السلوفاكى. وفى السنوات الأخيرة، ابتدع المثقفون الشبان السلوفاكيون عالمًا جديرًا مسرحيًا بقواعده وطقوسه حيث يسوده المرح والعبث... بعض هؤلاء الكتّاب هم أيضًا مخرجون موهوبون. لقد أخرج Dodo Gomlar بطريقة جديدة Gorki و Brecht أو Anouilh، وكوميديا موسيقية: وبعد أن درس فى V´SMU، قضى عامًا (١٩٩٦ - ١٩٩٧) فى Cicle in The Square، Theater فى برودواى فى نيويورك، حيث أخرج أحد نصوصه مونولوج باللغة الإنجليزية، Tellme About Birds، وقامت بالتمثيل Barlara Bobulova: تتفق لغتها الغنائية مع موسيقى الجاز.

الانثروبولوجيا.

تم تأسيس قسم للانثروبولوجيا عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ . فى براج كان هذا القسم يتضمن أربع تخصصات. انتروبولوجيا جسدية، وثقافية، واجتماعية وفلسفية. كانت توجد أيضًا محاضرات فيزيولوجيا، وفلسفة عامة، علم نفس وكذلك تاريخ المسرح، والنظرية والنقد. ويمكن أن نذكر التيمات المقترحة عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : "التسعينات وأزمة الحداثة"، ميثولوجيا الحياة اليومية"، السينوغرافيا كلفة المكان". ولم يحظيت هذا القسم، الذى كان يديره Vladimir Mikes، بالاهتمام المتوقع. وأصبح هذا التخصص عام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ قاسمًا مشتركًا لكل الأقسام، وهو حاليًا مرتبط بالمسرح التبادلى وفن العرائس. فى Brno، تم إنشاء معمل عام ١٩٩٣ بفضل Vladimir Sediry[٨٠]. ويتم تدريس

(٨٠) اهتم V.sedivy بانثروبولوجيا الفجر . (Rom)

الانثوبولوجيا الثقافية والمسرحية ليس فقط وفقًا لنظريتها، ولكن أيضًا بالارتكاز على دراسة اختلافات ما بين الثقافات. وتتم محاولة تعريف مفردات خاصة بالتوافق الاجتماعى والثقافى بالارتكاز على التشابهات فى الظواهر المسرحية. وفى عام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ أصبحت الانثوربولوجيا الثقافية مادة اختيارية لطلبة الإخراج، وفن الدراما وفن المسرح. ويمكن تحضير دكتوراه فى الانثروبولوجيا المسرحية فى التيمات الآتية الأداء، تحليل الرموز، الأساطير وطقوس فى الحياة الاجتماعية... وقد تمت إقامة سيمبوزيوم دولى فى Brno وفى مدرسة JAMU مرتين فى عام ١٩٩٥ وعام ١٩٩٧ . فى Bratislava، تدرّس الانثوبولوجيا الثقافية فى السنة الرابعة، فى إطار علوم المسرح.

التدريس المحدّد.

فى مدرسة DIFA JAMU، عدد أنواع الإعداد المحددة ثلاثة: إعداد فنانى الميوزيك هول، والكباريه.

تستمر المحاضرات أربع سنوات للحصول على الماجستير. مع نفس الاهتمام للغناء، وتخصصات التعبير الجسدى والحركي. فيما يخص الغناء، المطلوب هو إيجاد أفضل المراجع الصوتية المتناغمة مع الحركة. وتُستلهم الحركة أساسًا من الرقص الكلاسيكى والحديث وكذلك من موسيقى الجاز. ويتعرّف الطلبة على الكوميديا الموسيقية الأمريكية، وعلى الدراما المغناة والمسرح المعاصر. تهتم الورشة الأولى، التى يشرف عليها Karel Hegner[٨١] بتنمية كل مكونات الأداء فى الميوزيك هول وإيجاد وسيلة مُثلى للتدريس. تولى الورشة الثانية اهتمامًا بالتحليل الصوتى للنص، وتديرها Jana Janekova[٨٢]. وتعمل الورشة الثالثة،

(٨١) حصل على دبلوم كلية الموسيقى من JAMU، وعمل فى مسرح عرائس Radest.

(٨٢) حصلت على دبلوم كونسيرفتوار الفن الدرامى والموسيقى فى براج. وهى عضو بالمسرح القومى فى Brno.

التى تشرف عليها Zdenke Herfortová[٨٣]، على ربط الأداء التعبيرى المُغنى بتصميم رقص مناسب له. وتُسهّل الاستوديوهات الحديثة لمجمّع Astorka العمل للأساتذه وتدريب الطلبة. (صورة ٢٠، ٢٥).

أصول تدريب الرقص:

المنهج على مستوى درجة الدكتواره ويتم التحضير له فى خمس سنوات دون تفرّغ تحت إشراف ludrek Kotzion[٨٤]. تقوم الورشة بإعداد الراقصين المهرة، القادرين على التدريس فى أشكال مختلفة (كونسرفتوار للرقص، مدارس عليا، مسرح وفرق) [٨٥] وبجانبهم يتلقى الطلبة معارف نظرية وعملية فى الرقص (الكلاسيكى، الحديث والفلكلورى) وفى التمرينات الرياضية الإيقاعية كما يتلقون أيضًا تعليمًا نظريًا وجماليًا. يقوم بإلقاء المحاضرات والإشراف على السيمنارات راقصون محترفون أيضًا.

التدريس الدرامى للمعاقين سمعيًا.

تم تأسيس هذا القسم فى مدرسة DIFA JAMU فى عام ١٩٩٢ ويشار إليه بـ VDN[٨٦]، وهذه الإشارة ترمز إلى لغة الإشارات، والدراسة فيه تعتمد على

(٨٣) حصلت على دبلوم فى الفن الدرامى فى DIFA JAMU، وتعمل منذ أكثر من ٢٠ عامًا فى المسرح القومى فى Brno، وحصلت على جائزة عام ١٩٩٥ .

(٨٤) تلقى دراسات فى نظرية وتربية الرقص فى st Pétersbourg. عمل فى المسرح القومى فى Brno، و Bratislava، و Olomouc. وقد أشرف على كونسرفتوار الرقص فى Brno فى السبعينيات.

(٨٥) لهذه الورشة مقر بشارع Nejedl´y فى Brno.

(٨٦) VDN : تعنى هذه الاشارة مسرح للمعاقين سمعيًا فقط والتربية الدرامية للمعاقين سمعيًا Velmy Dobry Napad (فكرة طيبة جدًا).

التخصصات الحركية. يتم قبول الطلبة الذين يتمتعون بصحة جيدة وعلى معرفة تامة بلغة الإشارات. وامتحان القبول عبارة عن تمرينات جسدية واختبارات نفسية. وبعد ثلاث سنوات، يُلحق المتخرجون بالعمل كتربويين فى المؤسسات الخاصة بالمعاقين سمعيًا (أطفال ومراهقون). تشرف على هذا القسم Zoja Mikotova(٨٧). ويمكن للطلبة المهتمين بصفة خاصة بالمسرح متابعة تعليم خاص لمدة عام واحد. ويحضرون محاضرات تمثيل صامت، حركي، وإيقاعى، رقص كلاسيكى وحديث، جاز، اكروبات، بانتوميم، ألعاب سيرك، فنون تشكيلية، ماكياج، أقنعة وفن عرائس. وعلى حدود النظرية والممارسة، يحضرون محاضرات فى علم النفس، واللغات الأجنبية وتقنيات الاسترخاء. محاضرات نظرية عن تاريخ الفن والمسرح ومحاضرات أخرى تركّز على التربية (الاسعافات الأولية، الصحة المدرسية ....) يتم تدريس التخصصات الطلبة بسجل مكتوب عن المحاضرات النظرية ويكون مترجم لغة الاشارات موجودًا دائمًا أثناء المناسبات التى تنظمها المدرسة. هذا الإعداد، الذى يعتمد أساسًا على الحركة، يسمح بإدماج المعاقين سمعيًا فى العالم المحيط بهم مع تنمية قدراتهم على الاتصال. وخلال سنوات نجح التنفيذ الإخراجى فى Brno فى كثير من الأحيان مع مساعدة الأقسام الأخرى فى DIFA JAMU ، خصوصًا مساعدة الطلبة الممثلين، فى اثراء ثقافة المعاقين سمعيًا وكسب اهتمام بقية طلبة المدرسة. يتم

(٨٧) مخرجة فى العديد من المسارح للدراما وفن العرائس فى الجمهورية التشيكية وفى الخارج (المجر، بولندا، ألمانيا، النمسا، فرنسا...) وتقوم بتنظيم محاضرات دولية فى فن البانتوميم وأعمال مشتركة مع المعاقين سمعيًا. وتعاونها Zdenék Kluka التى تقوم بتأليف موسيقى العروض، و Václav Gattuald الذى يقوم بترجمة لغة الإشارات، ويعاونها كذلك معهد سوديكور.

تقديم عروض مسرحية عامة فى نهاية الإعداد. ولقد تم تقديم عدة عروض متجولة - تحت إشراف استوديو Morta فى الداخل والخارج. [٨٨] (صورة ٢٤). من أنجح هذه العروض، نذكر Coprichos (١٩٩٥)، مسرح صامت، مستوحى من حياة Goya: استخدام الإخراج اشارات تشكيلية وحركية، واستعان بالأكروبات وبالرقص ويرتكز على موسيقى قام بإعدادها خصيصًا zdenek Kluka. أما Genesis (١٩٩٨) فهو مونتاج يُظهر جماليات وثراء التعبير للغة الإشارات، ويرتكز على أسطورة خلق العالم.

---

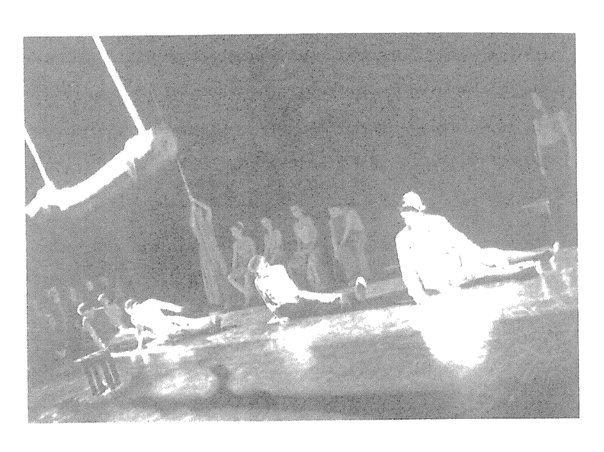
(٨٨) اشترك هنا القسم من مدرسة DIFA IAMU فى فرنسا، فى مهرجان Mimos عام ٢٠٠٢ فى Périgueux فى إطار Bohemia Magica، يوم ١٠ أغسطس، مع L'odyssée، وكذلك فى هولندا، وروسيا، وتركيا، والنمسا، وبولندا، وألمانيا، وبريطانيا، وبلجيكا.

صورة رقم ٢٤



L'Odyssée، سيناريو وإخراج Zoja Mihotová تربية درامية للمعاقين سمعيا فى DIFA JUMA،
Brno، ٢٠٠١ - برافانات معدينة مغطاة بالرايون يشيع نورا، إبداع Jiri Bezdek وسينوغرافيا M.
Horejs، طلبة فى السنة الثالثة فى ورشة y. Zavarsky
(تصوير DIFA JAMU)

صورة رقم ٢٥



"OZ" لـ P. Michálek، V. Docolomassky في استوديو Marta، في Brno، عام ٢٠٠٢ . من اليسار إلى اليمين . Viliam Contos، Jan Jackuliak، Ivana Vancova و yán Slezar تعنى رقت، طلبة في السنة الرابعة في قسم الميوزيك هول في درشة . إخراج V. Doeolomansgy . طالب في السنة الثالثة، تحت إشراف Arnost Goldflam وتصميم رقصات Olu Taiwo.
(تصوير DIFA JAMU. P. Nesvadba).

فن العرائس.

يتمتع هذا الإعداد بسمعة عالمية، ويقدّم فى براج وبراتيسلافيا. وهو مسجّل فى الاتفاقية الدولية لمدارس فن العرائس. فى DAMU، يدير Josef Krofta(٨٩) تخصص المسرح التبادلى وفن العرائس، يقوم بالتدريس تسع وثلاثون تربويًا، ويركّز هذا التعليم على الإبداع من خلال الأشياء وبصفة خاصة العرائس. ويهتم بتقنيات أحياء العرائس، والأكروبات، وتربية الصوت، والغناء والغناء الكورالى، والموسيقى الآلية. هذا التخصص، ذو الثراء النابع من التقاليد القومية، يعتبر مع ذلك دائم التطوير. وهو ينمى في مسرح العرائس مجالات متداخلة الأنظمة، حيث تلعب السينوغرافيا دورًا هامًا يتدخّل دائمًا فى أداء الممثل – ممثل بمعنى الكلمة، وليس مجرّد محرّك للعرائس – بصورة واضحة و إيجابية على المسرح أو بجانب مسرح العرائس. ويزداد معنى العرائس بوجودها على خشبة المسرح. ويشمل التخصص ثلاثة أقسام: فن الممثل، إخراج و فن الدراما وسينوغرافيا (صورة ٢١).

يدير هذا التخصص – الأحداث فى مدرسة M´SMU – Marica Mikulová(٩٠) في براتيلافا، ويقوم بالتدريس ستة عشر أستاذًا من بينهم Hana

(٨٩) حصل على الدبلوم من DAMU (إخراج وفن درامي، ١٩٦٦). مخرج DRAK منذ عام ١٩٧١ . يقتبس فى فنه أساليب من الأنواع الأخرى و العرض. اشترك منذ عام ١٩٧٥ فى الإنتاج المشترك الدولى. ارجع إلى G. Lista، سبق ذكره، صفحة ٣٧٤، صفحة ٣٨٢، صفحة ٥٦٨ .

(٩٠) كانت فى البداية مدرسة أطفال فى براتيسلافا. ثم انشأت فريقًا لتقديم فن العرائس حاصلة على الدبلوم من DAMU فى عام ١٩٧٦ أشرفت على فرقة Gong مع تخيل عروض عرائس تتفق مع عفوية الطفل، كما تقول فى "كتاب مسرح العرائس" Bratislava، ١٩٨٣ – الرجوع إلى M. Mistrik " مسرح العرائس، Bratislava، Veda، من صفحة ٤٢٧ إلى صفحة ٤٥٨ .

Cigánová و Andrej Pachinger[٩٢]. وقد تم افتتاح هذا التخصص عام ١٩٩٠ – ١٩٩١ [٩١] من أجل إعداد ممثلين محترفين، مخرجين، سينوغرافيين ومنظّرين متخصصين فى مسرح العرائس السلوفاكى. فى السنة الأولى، اقتصر النشاط على إعداد الممثل.

ثم السينوغرافيا بالاشتراك مع التخصص المقابل فى مدرسة CaBF´ ، ومنذ عام ١٩٩٣ – ١٩٩٤ أضيف فن الدراما والإخراج لفن العرائس. يتبع نفس مناهج مدرسة DAMU ويوجد تبادل مثمر بين الأساتذة. وفى الوقت نفسه الذى يتلقي فيه الطلبة تعليمًا تقليديًا، هم يعدون عروضًا بمصاحبة موسيقى مبتكرة وممثلين، يكون وجودهم على المسرح أحيانًا أكثر أهمية من وجود العرائس، كما فى "الأحباء الأوفياء" (صورة ٢٢)، المأخوذة من أوبرا إيطالية يرجع تاريخها إلى عام ١٦٠٠ . ورغم دفاعها المستميت عن إعداد فنان العرائس، فإن M. Mirulouá تقبل الانفتاح على أشكال وأساليب المسرح التبادلى، القادر على إيجاد مشروعات متعددة النظم، التى يتمنى Milan Corba تنميتها إلى جانب

(٩١) فنانه عرائس ذات شهرة عالمية. حاصلة على الدبلوم من DAMU تصميم شخصيات من السيراميك لهم أيدى ووجوه معبّرة، يرتدون ثيابًا جميلة. وقد نالت عروضها "أسفار جوليفار" و Gilgamesh نجاحًا كبيرًا ارجع إلى H. Cigánova "سينوغرافيا لفن العرائس"، كتالوج، , Narodné divadelné centrum Bratishova، ١٩٩٢ .

(٩٢) حاصل على الدبلوم من DAMU عام ١٩٦٩، عضو Hohnsteiner Puppentheater (١٩٧٣ – ١٩٧٥). اشتراك فى مسرح Liberec وانضم إلى مسرح الدولة لفن العرائس فى براتيسلافا (١٩٧٥ – ١٩٨٦). يدير فرقة PRAK فى براتيسلافا. له أسلوب خاص فى تحريك العرائس يجعل من الممثل والعرائس شيئًا واحدًا.

تخصصات أخرى فى المدرسة. يستمر البرنامج أربع أو خمس سنوات، وتكون دروس الغناء إجبارية. يتم فى السنوات الأولى تنمية شخصية وقدرة وإبداع الطالب، وتخصص السنوات الأخرى فى تنفيذ مشروعات بالاشتراك مع الأقسام الأخرى لهذا التخصص. تكون الامتحانات عبارة عن خلق عرائس وشخصيات - ممثلين، يضاف إليهم عملاً نظريًا وكذلك امتحان عن تاريخ مسرح العرائس وتاريخ المسرح فى العالم. (صورة ٢٢).

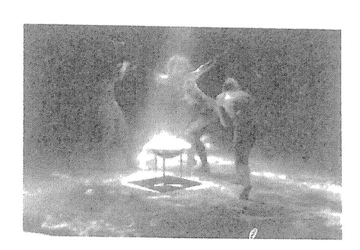
إن الإعداد الذى يقدم فى الكيات الثلاث يتوافق مع واقع العروض الحية المعاصرة. ويركّز هذا الإعداد على تعدد الأنظمة ، وخرج الفنون واختراق بعضها البعض. إن DAMU و DIFA JAMU و CaBF V´SMU´ منذ إنشائهم، أماكن تجريب وإبداع وتحقق التبادلات المثمرة مع المؤسسات الأجنبية وضعها كأقطاب لنقل الخبرة وحسن الأداء.

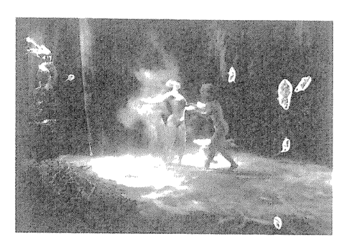
صورة رقم ١

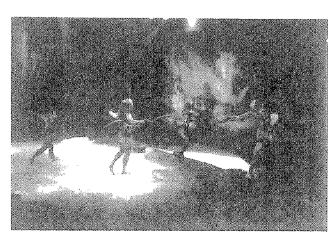


"The Royal Hunt of the Sun" Peter Shaffer - إخراج Michael Dobbin. أداء
طلبة المسرح فى HKAPA فى هونج كونج، مايو ١٩٩٩ .
(تصوير HkAPA)

صورة رقم ٢و٣و٤







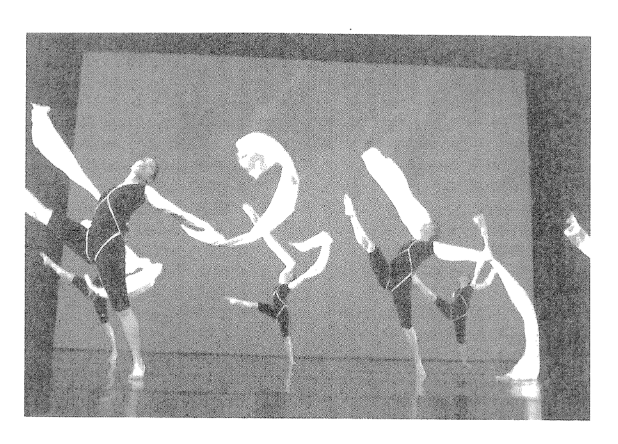
"Le Bain d'Aphrodite" - لوحة حية - تضافر اللياقة والتجهيز يصاحبها تفكير شعرى عن الإنتاج الجسدى للإشارة التشكيلية - المدرسة العليا للمسرح UQAM، مونتريال، ديسمبر ١٩٩٧ .
(تصوير UQAM/ Gilles Saint - Perret)

صورة رقم ٥



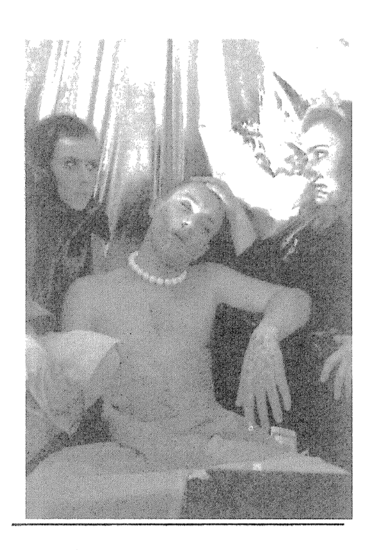
"The Flowing Sea" تصميم Yiong Hua - Xuan - اداء طلبة الرقص الصينى فى HKAPA
في مهرجان الرقص فى براج، إبريل عام ٢٠٠٠ .
(تصوير HKAPA/ Cheung Wong)

صورة رقم ٦



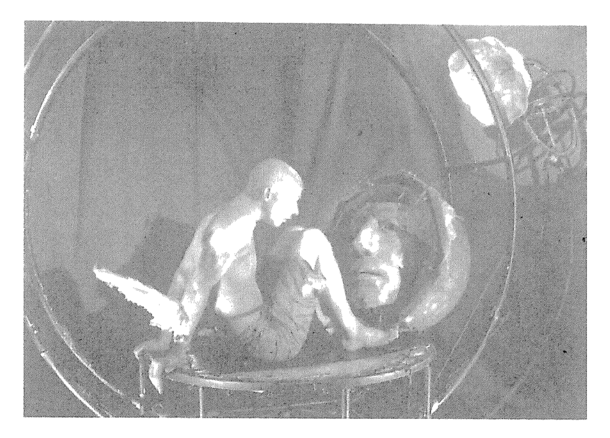
"The Flowing Sea" - تصميم xuan - Hua yiong - أداء طلبة الرقص الصينى فى HKAPA
فى مهرجان الرقص فى براج، إبريل عام ٢٠٠٠ (الجائزة الكبرى لأحسن مدرسة) وفى هونج كونج، مايو عام ٢٠٠٠ .
(تصوير HKAPA/ Cheung Chi - Wai)

صورة رقم ٧



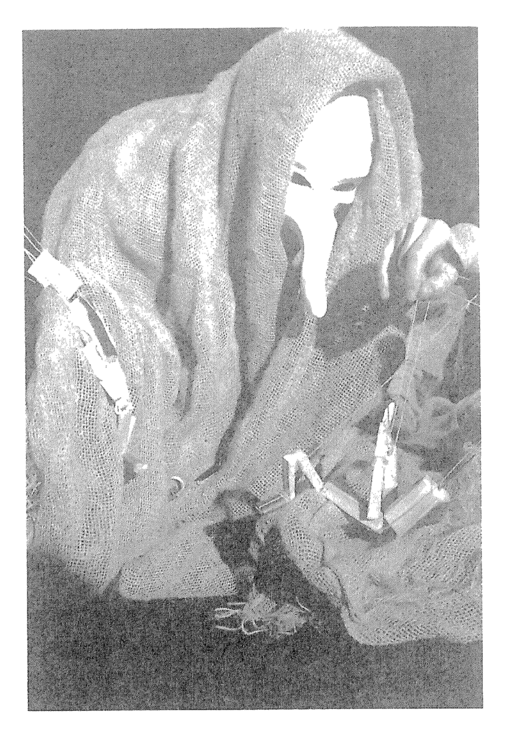
"Les Presidentes" لـ Werner Sehual، فى Burkovna، براتيسلافا، مهرجان
ystropolitana، ٢٠٠٠ - (Majra) Rálert Lucray: محاط من (Gréta) Emöre Vincze
(Erna) Lucita yasrová: سينوغرافيا Anita Szöreová، ملابس Olena Agricolova،
بإشراف Oles Votava و Alexandra Grusrová،
(تصوير DR. V´SMU)،

صورة رقم٨*



"Der Fall yrarus" - عرض من اداء وتنفيذ Flavian Feiel، إخراج Thomas Schiffimacher في إطار امتحانات نهاية عام ٢٠٠٢ في Ernst Busch
(تصوير أرشيف Ernst Busch)

صورة رقم ٩



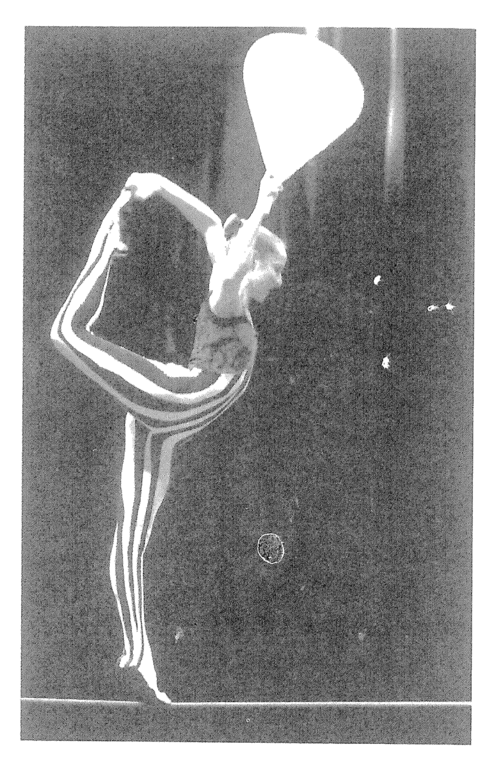
"Hansc und Gretel" عن الاخوة Grimm. عرض من تقديم طلبة السنة الأولى فى محاضرة "احكى قصصا". بإشراف البروفسور Hartmut Loreng فى Ernst Busch. ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ . العرائس والملابس والديكور من تنفيذ الطلبة.
(تصوير (رشيف Ernst Busch).

صورة رقم ١٠



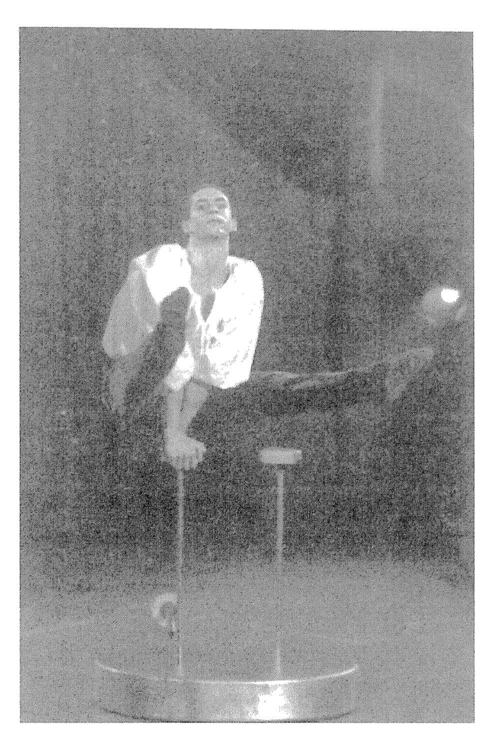
"La Trarata" عرض نهاية الدراسة للدفعة الثانية عشرة فى CNAC، تنفيذ Francesca، ٢٠٠٠.
(تصوير Philippe Cilille)

صورة رقم ١١

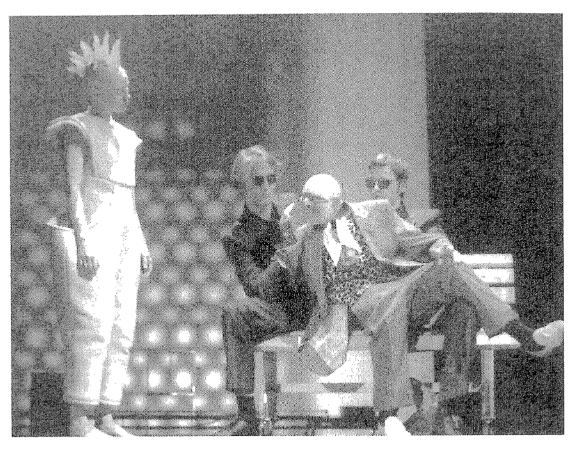


المهرجان العالمى لسيرك "الغد"، باريس، ١٩٩٨ "Souder:"Fil de Meri Malliy (ميدالية فضية) - (تصوير Bertrand Guoy)

صورة رقم ١٢



المهرجان العالمى لسيرك "الغد"، باريس عام ١٩٩٦ - المودي : Samuel Tétreault **(ميدالية فضية)**
(تصوير B. Guay)



"الأمير الصغير" (٢٠٠٢) - مسرح الوجوه ومسرح الممثلين
(تصوير LUzia Simons)

صورة رقم ١٤



"طيور غريبة" (٢٠٠١) - مسرح الشارع مع اقنعة
(**فيديو جرام** Werner Knoedgen)

الأكاديمية المسرحية بسان بترسبورج

إعداد تشكيلى جسدى للممثلين

مقابلة مع *Iouri Vassilkov*

أجراها *Veniamin Filchtinski*

V. Filchtinski-[1]: منذ ثلاث سنوات، دَعَوْتك يا IouriKvassi Ckov لتقوم بتدريس الرقص لطلبتنا. لم نكن نقول آنذاك "تشكيل جسدى". اليوم، أنا سعيد بالتعاون بيننا، ولم أندم أبدًا. ولكن أريد أن أتعرف على رأيك. ألم تُصب بخيبة أمل من هذا العمل؟ هل كان شيئًا جديدًا بالنسبة لك؟ ما هى المشكلات التى قابلتها؟ وما الذى اكتشفته؟

Iouri Vassilkov -[2]: لم تكن هناك أية خيبة أمل. أولاً لأننى استكملت العمل فى مجال أعشقه، الرقص. قبل أن أنضم إليكم، كنت قد قمت بالتدريس لمدة عشر سنوات الرقص فى أكاديمية الباليه Voaganova[3]. ولكن كان هناك مشكلات بطبيعة الحال. أسئلة، بأى طريقة يتم التدريس؟ ما هى المتطلبات

---

(١) أحد أساتذة الإخراج فى الأكاديمية المسرحية فى بترسبورج. كانت مجموعة تضم الأساتذة الآتيين: A. Ioinkoski , M. Gruzdov , L. Gratchova (تقنيات الممثل) V. Galendeïev (يدير قسم الخطاب المسرحى الصوت) : E. Kirilova (خطاب وصوت)، I. Vaseilrov (رقص)، M. Alersandrev (غناء كورالى).

(٢) مدرس الإعداد التشكيلى فى الأكاديمية المسرحية فى بترسبورج.

(٣) أسست أكاديمية الباليه الروسى التى كانت تستمر فى الفترة السوفيتية معهد تصميم الرقصات ببلجراد عام ١٧٣٨ A. vaganova هي إحدى نجمات مسرح Morinori فى بترسبورج. بدأت التدريس عام ١٩١٦ و أنشأت نظام إعداد للرقص الكلاسيكى.

الضرورية؟ ماذا يعنى الرقص كمادة دراسة فى مدرسة مسرح؟ هل يجب أن يتم التدريس على مستوى مهنى أو الاكتفاء بإعطاء بعض العناصر؟

– V. Filchtinsri : لا يمكن أبدًا لطلبتنا أن ويقبلوا فى مدرسة رقص؟

– I. Vassilkov: بالطبع لا، ولكن ليست هذه هى المشكلة. لقد أتيحت لى فرصة التدريس فى محاضرات رقص خاصة، حيث يأتى أحيانًا أشخاص لأسباب لا يمكن أن يفهمها المحترفون: حب كبير للرقص، أو كما نقول "من أجل مساعدة عملية الهضم" إن ظروف المحاضرة الخاصة لا تسمح بلفظ هؤلاء، كان لابد كما نقول أن "نجعلهم سعداء". وكان الأمر ينتهى بأن يصححوا مسارهم، وكنّا نرى بعض النتائج على المستويين الجسدى والنفسى. وكانوا أحيانًا أشخاصًا فبيحين ومعقدين بلاشك. ولكننى كنت رأضى حيث إنهم – عن طريق الرقص – كانوا يكتسبون بعض الثقة فى أنفسهم.

– V. Filchtinski : هل كانوا يسعدون بهذه المحاضرات؟

– I. Vassilkov: نعم، وكانوا يشعرون بمزيد من الحرية. إننى أعتقد أن الرقص يعطى أولاً إحساسًا بحرية الشخص. كنت أتساءل عما ينتظرنى فى مدرسة للمسرح. كان لابد من وضع معيار. هل من الممكن مثلاً استخدام وسائل مهنية، مثل الحاجز. وما هي المعايير لذلك؟ هذا لم يكن يقلقنى كثيرًا لأن الرقص كان يُدرّس فى القرن التاسع عشر فى المدارس، وكان يمارسه الصغار.

– V. Filchtinski هل كان الرقص يُدرس بدقة كافية لإعداد راقصين غير مهنيين؟

– I. Vossilkov: نعم من أجل تربية الهيئة، والحركات، والتصّرف، طريقة ارتداء الملابس. وليس فقط فى القرن التاسع عشر. لقد عُرف دائمًا الدور التربوى للرقص. كان هذا يحدث فى الصين، فى اليونان وفى العالم السلافى. لقد استخدم دائمًا الرقص كوسيلة لإعداد الصبية والبنات.

– V. Filchtinski: أود أن أحدد سؤالى. لقد جئت بهدف محدد: إعدادهم للممارسة. لقد كان لك على الأقل هدف مُفترض. لقد مّرت ثلاث سنوات هل أدخلت بعض التعديلات أثناء عملك مع طلبتنا فى مدرسة للمسرح؟ وإذا كان كذلك، ففى أى اتجاه؟

– I. Vassilkov: أود أن أحدد سؤالى. لقد جئت بهدف محدد: إعدادهم للممارسة. لقد كان لك على الأقل هدف مُفترض. لقد مّرت ثلاث سنوات. هل أدخلت بعض التعديلات أثناء عملك مع طلبتنا فى مدرسة للمسرح؟ وإذا كان كذلك، ففى أى اتجاه؟

– I Vassilrov: بالتأكيد. ولكن الأهداف لم تتغيّر كثيرًا. حصلت على ما كنت أتوقعه. ما تم تعديله خلال السنوات الثلاث، هى الأساليب التربوية.

– V. Filchtimski: هذا يعنى أن الاستراتيجيات الخاصة بالتعليم قد تحسّنت؟

– I. Vassilkov: نعم. ولكن لابد من إضافة شىء. قضيت أكثر من نصف حياتى كفنان فى التعاون Nikolai Boiartchikov[٤]. وفى اعتقادى، إن ما يميز

(٤) وُلد عام ١٩٣٥ . راقص ومصمم رقص. ومنذ عام ١٩٧٧ يعتبر أهم مخرج في المسرح الصغير بأوروبا وبالية لينينجراد (الذى يُسمى اليوم المسرح الموسيقى الأكاديمى Moussorgski).

تصميمه للرقص هو البحث عن معنى للحركة. إنه تصميم رقص بكل معنى الكلمة. طريقة تفيكر بالحركة: عندما لا تستخدم الحركة كعصا ارتكاز للانفعال، ولكن قسم تُعرّف كوسيلة تعبير واعية، وحره، على المستويين الديناميكى والسكونى.

– V. Filchtinski : هل يبدو لك أن فن الرقص ينضم إلى الفن الدرامى على مستوى الفكر؟ على مستوى العقل؟

– I Vassikrov : نعم. بلاشك. أنت تتذكر، عندما دربّنا طلبة السنة الأولى على تمرينات الحاجز. ثم تساءلنا – نحن الأساتذة – إذا كان من اللازم فرض هذا العمل لأشخاص غير مؤهلين. وهذا ما أعتقده فى هذا الموضوع: يجب أن تتم التعديلات بطريقة ألا تشلّ طلباتنا الطلبة، وألا تكون خارج قدراتهم، يجب أن تكون بالنسبة لهم مصدر سعادة جسدية. الذين ينتظمون فى محاضراتنا بالغوان، ومن العبث أن تجعل منهم صبية وأنت تطالبهم بحكّم تقنى على المستوى المهني. ومع ذلك، لابد أن تجعلهم فى حالة تركيز جسدى، أن تعلمهم أن يصبحوا فى حالة تركيز عضلى، وخصوصًا أن يشعروا فى جسدهم ضغط عموديته. أعتقد أن الرقص الكلاسيكى نظام كامل يسمح- بتنمية متناسقة للجسد، إنها تشبه "التمرينات الرياضية" الفنية. ولهذا تبدو لى التمرينات الخاصة بتنمية ضمير للحيوية الجسدية – الحركات فى حالتها النقية – ملائمة للدخول فى برنامج تدريب فى مدرسة للمسرح.

الهدف من هذا هو الشعور بالجسد. وهذا لا يكون ممكنًا إلا بالتركيز. بالطبع، التدريبات الرياضية، الأكروبات، كل شكل تدريب جسدى، كل هذا يمكن

أن يحقق التركيز: سباق طوله ثلاثة كيلو مترات، ويتم إعادة شحن الأذهان. ولكن فى الرقص الكلاسيكى، توجد أيضًا الموسيقى، تشكيل مقنّن للحركة، تناغم الجسد، التعاون العام وتعاون الأعضاء. هذه هى القواعد للعمل على الحركة من مفهوم فنى.

- V. Filchtinski : ومع ذلك، بالنسبة لك، العمل في مدرسة فن مسرحى يعنى شيئًا جديدًا. ربما تكون لديك أسئلة تطرحها علىّ، ربما تكون هناك اختلافات فى طريقة كلّ منّا لمواجهة التربية التشكيلية الجسدية؟

- I Vassilkov: هذا مؤكد. لقد وثقت فى وأنا حاولت أن أتقدم في اتجاهك. ربما كان من الأفضل أن أكون على علْم بالبرنامج الخاص بالمكتسبات. ولكننى وجدت طريقى بعد ذلك. أنت تتذكر مثلاً، لقد قمت بتدريسهم رقص الشخصيات. بالنسبة لى، توجد مرادفة: رقص الشخصيات/ دراسة. وبعد ذلك عندما تقرأ النص، هذا يعنى بالنسبة لى، مرادف تصميم الرقصات.

- V. Filchtinski : هذه علاقة مبهرة. هكذا الدراسة تكون رقص الشخصيات، و التواجد على المسرح مع نص، تصميم الرقصات. إن رقص الشخصيات فى لغتك، يكون طريقة تواجد حرّة للغاية، إذن دون هدف محدد؟

- I Vassilkov: نعم، إنه ارتجال.

- V. Filchtinski : رقص شخصيات، ارتجال، دراسة، هذا شيّق...

- I Vassilkov: ولكن رقص الشخصيات يمكن أن يكون له تنظيم.

– V. Filchtinski : إذا كنت قد أحسنت فهمك، إنه فى جوهره ارتجال؟

– I Vassilkov: لماذا؟ ليس بالضرورة.

– V. Filchtinski : أنا لا أفهمك جيداً. ولهذا فهو يهمنى. إن مفهوم "الدراسة" فى الواقع، ليس واضحًا بالنسبة للجميع. إنى أمارس وأحترم "الدراسة، "التقارب بالدراسة"، "الدراسة"، "أسلوب الدراسة"، "التواجد فى الدراسة"، "درجات الدراسة"، إلخ... و لو أن بعض الزملاء ينتقدونى كثيرًا لذلك. يرون أن ذلك هوس لديّ، أنني أقوم بتدريس غياب المادة، حرية مبالغ فيها، وإن العملة لها وجه آخر: إننى قد أنمي لدى الطالب مع احترامى للحرية، مؤسسة الدراسة، عدم القدرة على العمل مع احترام هدف محدد بدقة. على أية حال، أن تجد في المادة التى تدرسها نظير للدراسة، وأن يوحى لك النص بمرادف، هذا هو ما يدعونى إلى التفكير.

– I Vassilrov: يبدو لى أن هذا معلوم مهم جدًا، الذى يجب عمله هو تحديد الزمان والمكان، أن تكون أكثر دقة، رؤية ما يجب عمله وعلى أى مستوى.

– V. Filchtinski : والتقدم بطريقة متوازية.

– I Vassilkov: هذا مهم جدًا، احترام التوازى.

– V. Filchtinski : ربما تكون هذه هى الخطوات التى يجب اتباعها: فى السنة الأولى، وحتى منتصف السنة الثانية، فى الوقت الذى يكون فيه الانغماس فى الدراسة، أنت تقوم بالعمل على رقص الشخصيات. ثم، عندما واجه النص فى دقته، تبدأ فى تصميم الرقصات. هذا شيّق. يبدو لى أنه اكتشاف.

– I Vassilkov: هذا سؤال أطرحه عليك: ماذا تعنى "بالتواجد"؟ يبدو لى أنه يوجد رباط وثيق مع الحركة، ولكن عندما أحضر تدريبات أو جلسات اعداد، ومحاضرات خاصة بتقنيه الأداء، حيث يكون الموضوع هو البحث عن التواجد، فإنى لا أفهم كل شىء.

– V. Filchtinski: فا هو بالتحديد غير المفهوم؟

– I Vassilkov: إنى أتساءل بخصوص بعض الأشياء التى تحدث، كما يبدو لى بطريقة يمكن أن توصف بالثقافية.

– V. Filchtinski: وما هو السؤال؟

– I Vassilkov: ماذا يعنى مفهوم "التواجد"؟

– V. Filchtinski: يجب إنه نقول أنه مفهوم عام جدًا، لا نكاد نستخدمه التواجد على خشبة المسرح يشير إلى طريقة غير محدودة لأن تكون فى قلب العرض عندما تعمل كل أجهزة الحواس بالكامل، وأن يتم تحريك كل الموارد الجسدية وسيكوفيزيقية، وعندما، إذا أمكن ذلك، يتبع الفنان فى ذهنه الخيط غير المتوقف للنص. فى السنة الأولى، أضع الثلاثية التالية وأطلب من الطلبة التسجيل فى البداية، يجب على الممثل أن يصبح جسدًا حياً على خشبة المسرح، وأن تكون كل أجهزة حواسه فى عمل. ثانيًا، خياله، يعنى رؤيته الداخلية، يجب أن يكون يقظًا. ثالثًا، يجب أن يمّر تفكيره. كل ذلك هو التواجد. وبطبيعة الحال، كل شىء مرتبط بالفعل، ولكن هذه مشكلة أخري. ويمكن أيضًا أنى لم أفهم جيدًا سؤالك؟ ربما تريد أن تسأل إذًا كان هناك نظام، وما هو هذا النظام فى اكتساب التواجد؟

– I Vassilkov: نعم، إذا كان يوجد نظام ووسائل. لأن فى المحاضرة الأخيرة، عندما تحدثت Julia Kopylova عن نظام Grotowski، كثير من النقاط التى ظهرت فى حديثها كما لو كانت أمانى توجد فعلاً منذ زمن بعيد فى الرقص. وعندما أقرأ فى كتب Stanislavski أن الممثل يجب أن يكون متحركًا، تعود إلى ذاكرتى أن كثيرًا من التمرينات المخصصة لهذا الطراز من التدريب توجد منذ زمن بعيد، ببساطة شديدة، فى الرقص. ولديّ شعور أن الرقص كمادة تدريس لا تستخدم اليوم بقدر إمكانياتها. الأساس غائب، يعنى تربية ثقافة جسد يعرف كيف ينمى الانفتاح السيكوفيزيقى وإدراك الشكل. الذى يشعر أنه حر عندما يتحرك، يعنى الذى ينفذ الحركة بكل استقلالية، هو الذى سيمتلك تواجدًا عضويًا. أما عن الوضع السكوني، مثلاً، هو صحيح عندما تكتفى بحركة داخلية وتنتظم فى ضغط موزع حول مركز جاذبية ثابت.

– V. Filchtinski: أنا لم أفهم إذا كنت قد أجبتنى فيما يخص التواجد. أريد أن أعود إلى "الثلاثية". هى التى تضم حياة الجسد وحياة الرؤية وحياة النص الداخلى. ثلاثة أشياء: أجهزة الحواس، الخيال والفكر. عندما نعمل مع الطلبة، نحاول أن نوجد هذه المكونات الثلاثة. وهذا ليس باليسير. ولكن ها لا يعنى أن نطلب من الطالب تواجدًا. منفصلاً عن الواقع. يمكن اللجوء إلى خياله، إلى ما يعيشه بجسده وإلى ثقافته. إجماليًا، ماذا ترى فى هذه اللحظة أمامك؟ أية رؤي؟ ما هى اللوحات التى تحضر فى ضميرك؟ ما هى أفكارك؟ ماذا يعيش جسدك؟ بطبيعية الحال، هذه التجزئة فى المطلق المجرد.

من جانبى، أريد أن أقول إنه منذ بداية تعاوننا التى أراه مكثف جدًا (حتى إذا استبعت العرضين اللذين قمنا بتنفيذهما سويًا، وهو ما يكوّن جزءًا من تاريخ

علاقاتنا المهنية والشخصية، ولكن ليس هذا هو السؤال)، منذ هذا الوقت، طرحت على نفس أسئلة جديدة.

هكذا أرى الآن مكانة ودور مادتك فى التدريس لطلبتنا. البعض سيرانى متحفظًا، ولكننى أحاول أن أستند على تدريس Stanislavski. إنه بالنسبة لى السلطة العظمى، وأعتقد أننا لم نهتم بصورة كافية بما يسميه Stanislavski "الأفعال والادراكات الجسدية". أعتقد أننا نحدث لبسًا هامًا، خصوصًا فى استخدام تعبير "أسلوب الأفعال الجسدية"، الذى نطبعه على كل شىء تقريبًا، علي الأعمال التربوية وجلسات الإعداد. إنه شىء غامض للغاية. ولكن الذى يبدو لى أساسيًا، ليس "أسلوب الأفعال ووالادراك الجسدى" فحسب، ولا حتى "التدريب على الأفعال والادراك الجسدى"، ولكن فلسفة الأفعال والادراك الجسدية. يوكد Stanislavski أن الإنسان مخلوق بيولوجى. وأنه ما دام الإنسان حيًا، فجسده أيضًا حىّ. منذ السنة الأولى، لم ننس ذلك أبدًا. ربما لم نكن محددين بصورة كافية بالرغم من أننا فى السنة الأولى وفى السنة الثانية، قد تعرضنا لمسائل دقيقة للغاية. على سبيل المثال، يجب على الطلبة أن يجيبوا حتما على "سؤال والحياة اليومية" يطرح فى بداية كل دراسة و السؤال هو " "ما هو الطقس" اليوم لابد من معرفة ذلك. إنه سؤال محدد للغاية. حتى إذا كان الفعل يتم فى الداخل ولا يهم أن يلم الطالب باعمال شكسبير، تشكو أوإيونسكو ولكن لابد من التسأل ما هو الطقس اليوم ما هو الهواء الذى نستنشقه؟ يجب معرفة ذلك. كنت سعيدًا جدًا وفخورًا جدًا عندما كان الطلبة يبدأون قولهم : "أنا لا أعرف لذلك. "ماهو الطقس" هذا ما قمنا بتعليمه لهم. ولكن للأسف! لم يصلوا إلى النهاية: الطقس" الطبيعة. وهذا يعنى: استمرار حياة الجسد الآدمى فى

محيط طبيعى، ميحط فيزيقى معلوم. ولهذا يجب أن يكون التدريب على الأفعال والإدراكات الجسدية طوال حياته، الهم الأول للممثل المسرحي. لقد لاحظت (وهذا يسعدنى) أنك أنت أيضًا، فى الآونة الأخيرة، كنت تطرح على الطلبة السؤال التالى: "ما هو ما يعيشه الجسد"، "لم تجد الجسد، الجسد لا يعيش". على سبيل المثال، عندما تم عرض الفود فيل؛، فى أول جلسة، قمت بنقد Alexandre Imomnazarov : "لايوجد مفهوم للجسد". لقد كانت جلسة الإعداد الأخيرة للعرض المسرحى "زمن Temps" لـ Vyssotski[٥] مهمة للغاية، وذلك قبل سفرنا إلى موسكو.

كنّا نقوم بالتدريب على مشهد الإفاقة من السكر. كان الطلبة منبطحين على الأرض، ولكننا طرحنا السؤال الآتى: "كيف يعيش الجسد؟" ولم يحتاجوا، وهم فى هذا الوضع، إلى تدريبات تعبيرية على صوت الموسيقى اليونانية الشعبية كانوا يحتاجون، وهذا ما أدكته منذ البداية، أنك أحثثتهم على الانتهاء، وأن Andra Zibrov كان أول من فعل: كان لابد من الارتعاش بشدة، الارتعاش كما يرتعش المخمورون فى قمة ثملهم. وأنت قمت بتبيه الطلبة إلى ذلك، ونحن متفقون تمامًا على ذلك. وإذا شاء الله أن نستمر فى تعاوننا فى التدريس، سيمكننا أن نصنع سويًا شيئًا قويًا جدًا. فى الفصل الدراسى الأول، لن تكون هناك حاجة إلي الرقص. ولا حتى رقص الشخصيات. فقط الجلوس جنبًا إلى جنب ومراقبة الطلبة: الجسد يعمل أولاً. حتى فى الأشياء المألوفة: التعبير عن الارتجافات، الحمي، الانحناءات فى حالة المرض. أو : الجسد فى الصباح، الجسد فى المساء، الجسد فى الماء، الجسد تحت المطر، الجسد فى الهواء،

---

(٥) عرض لورشة Filchtinski فى SPGATI، إخراج عام ١٩٩٤ .

الجسد عندما يدفأ بعد برد. فى عام من الأعوام، قمنا بأشياء مذهلة مع المبتدئين: الدخول إلى حجرة عندما الثلج يسقط فى الخارج، الخروج من الحجرة فى البرد. وبعد ذلك، فهمت فجأة أنها ليست فقط مهمتى أنا، و ولكن مهمتك أنت أيضًا، وأن التعاون ممكن هنا، وأننا يمكننا أن نعمل سويًا. هذه لحظة هامة. القيام بتدريس يمنع ممثل المستقبل من الحياة دون أن يحيا جسده. هل تفهمنى؟ أعتقد أنه يجب أنكون محتدين مثل Grotowski عندما يتعلق الأمر بحياة الجسد.

– I Vassilkov: هل تتذكر ما كنت أطالب به بشدة فى حصة الرقص الروسى؟ أن يشعروا بطبيعة الأرض تحت أقدامهم. أين ترقصون؟ على الحشيش؟ على الباركية؟ على رخام؟ على أرضية من الزجاج؟ ماذا تعنى "حياة الجسد". هناك نمطين من الحركة. يجب جمعهما. النمط الأول انفعالى، يستمد منبعه من الشعور. النمط الثانى شكلى، أساسه العلامة. يمكن لهما أن يتداخلا، أن يكون لهما أساس صفتى، بفضل التدريبو هذه هى المرحلة الثانية للإعداد ولكن لكى يتم التعبير عما تتحدثون، حياة الجسد، يجب أن يكون الجهاز العضلى فى حالة ....

– V. Filchtinski: استقبال

– I Vassilkov: ... حتى يمكن أن يعبّر، فى النهاية، عن الفصيلة البيوغرافية التى تنتمي إليها الشخصية. ولكن فى السنة الأولى، لا يشعر الجسد بصورة كافية بالضغط والارتخاء (هناك استثناءات، أشخاص موهوبون جدًا بطبيعتهم، ولكنهم نادرون). فى السنة الأولى، لا يزال الوقت مبكرًا لطرح أشياء معقّدة.

– V. Filchtinski: أخشى ألا تكون فهمتنى أنا لا أتكلم بتاتا عن نمط الحركة المبنية على العلاقة، وأنا أعيد هنا تعبيرك، ولا أتكلم أيضًا عن الأصناف البيوغرافية للشخصية. إننى أتحدث عن أشياء دقيقة، ولكن غاية فى البساطة.

– I Vassilrov: ليست بسيطة لهذه الدرجة.

– V. Filchtinski: كيف ذلك؟ لقد قلنا: تدريب للأفعال والإدراك الحسى إدراك جسدى، هذا مؤكد، هو شىء أدق من الفعل. عندما يقوم طالب بحياكة زرار مستعينًا بابرة خيالية، هذا فعل جسدى بدائى. ولكن أن تشكه الابره، وأن تسيل نقطة دم، هذا إدراك جسدى. الشيئان مقتربان جدًا. ولهذا يطالب الممثلون تحت الإعداد، بدءًا من هذا التدريب البسيط جدًا "الخيط والإبرة"، وهو تدريب كلاسيكي، يطالبون سريعًا أن نجعل منه دراسة، بينما هو مجرد تدريب فى الدراسة، يتم اللجوء إلى الخيال، يعنى ذلك: "أنا جالس بجوار المدفأة فى الحجرة الدافئة، أقوم بحياكة زرار، فى الخارج، توجد عاصفة، أنتظر شقيقتى التى تأخرت".

– I. Vassilkov: إذا كان ذلك صعبًا، فهذا لأننا نتعامل مع أطفال من زمن محدد.

– V. Filchtinski: وكيف ذلك؟

– I. Vassilkov: اطلب اليوم من طالب أن يشعر بالنجيل تحت قدميه العاريتين، هذا صعب جدًا أو أن يشعر بالاحساس عندما يسير وفى قدميه جوارب مصنوعة من قشر القنب لا يوجد خيال يمكنه أن يحسب ثقافة لإيجاد الوضع الجسدى الملائم.

V. Filchtinski – : ومع ذلك، هذا أول شىء قمنا به فى السنة الأولى: أرسال الطلبة فى "رحلة" فى الطبيعة، يوم أحد، مع الأساتذة. وكان هذا هو موضوع أول اختبار فى السنة فى تقنية الأداء.

I. Vassikov –: ولكن هذا لا يكفى بطبيعة الحال، لابد من لياقة من هذا النوع. وتنمية الخيال. ولكن يوجد مفهوم "فكر الجسد". وهذا لا يعنى أن ينقل الطالب بطريقة آلية أفكاره فى جسده، ولكنه من الضرورى أن يتعرف على المحيط بجسده. إنها عملية فريدة تكوّن النمط النفسي الإنسانى فى لحظة ما وفى مكان ما.

V. Filchtinski – : هنا يصعب علىّ متابعة ما تقول. أعتقد أن هذا خطير إلى حدّ ما، أن تطلب فجأة فكرة بالجسد. هذا قريب مما كان يُطلب من الممثل، قبل Stanislavski: "يجب أن تشعر بعطيل يمشى!" أتمنى لو استطعنا تنظيم محاضرة مشتركة فى السنة الأولى، وأن نتمسك بمفاهيم Stanislavski فيما يخص الفعل والادراك الجسدى، المستعارة من الطبيعة والتى تيم الشعو – بها عند الاتصال بها. ومع ذلك، لقد ذكرت اليوم شيئًا له أهمية قصوى ويجب اتباعه وتنميته بالتوازى: مشكلة الضغط والاسترخاء والحيوية.

I. Vassilkov –: الحيوية هى الطاقة. إنه ليس من قبيل الصدفة إذا أكّدت على تعلّم السكون وأوقات التوقف خلال كثير من دروسك. تعلم كيفية التعبير أثناء توقف، هذا مهم جدًا. إن الحركة الخارجية لا قيمة لها إلا بفضل حركة داخلية. وكما تقول "النص الداخلى" موجود دائمًا فى الحركة. ولكن تنمية شعور "التواجد" لا تعتمد كثيرًا على تدريبات عن المطر أو البرد، أو أشياء أخري. قال

Zibrov خلال المناقشة التى أعقبت الدرس الأخير، أنه يشعر بالبلاهة عندما يضع نفسه فى وضع أولى. وفى الحقيقة، الشعوا بعدم البلاهة عندما يضع نفسه فى وضع أولى، هذا هو أن تتعلم أن تشعر "بالتواجد".

– V. Filchtinski: أعتقد أنك تذهب بعيدًا جدًا، أن تكون موجودًا وليس ظاهرًا: الوصول إلى التواجد، هذه هى قمة الفن. وُجدت الطريقة من أجل ذلك. أن تقول لطالب: "كن" ! ، هذا لا يؤدى إلى شىء. لابد من تقارب يبدأ من الحياة الحقيقية للجسد، وهذه (حاول أن تتذكر، لقد تحدثنا عن ذلك، تبدأ من حياة الجسد)، تكون متصلة جدًا بالخيال، وفقا للظروف. وهذه الحياة للجسد تكوّن، فى حدّ ذاتها، قمة التربية المعقدة للفنان.

– I. Vassilkov: أن تكون دائمًا حقيقيًا، مهما كان النص، مهمًا كانت الحركة. يجب أن تكون الحركة ملائمة "للنص الداخلى"، وإلاستصبح عدم ملاءمته برهانا على عدم الملاءمة للمضمون، إلخ. إن الضربات المضغوطة والثنايا ليست حركات مجرّدة. يجب على الطلبة أن ينزلوا فى أجسادهم وإنتاج أفعال (ينثنى، يلقى برجله، يرجع إلى ما كان عليه) مع الإحساس بجودة الفعل الذى يقوم به. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن تكون متصلاً بالإيقاع الموسيقى، وليس أداء هذه الحركات. هذا هو كل معنى التدريب.

– V. Filchtinski: كنت أعتقد أن الموضوع شيئًا آخر تمامًا. أخشى أن نكون، أنت وأنا، قد تعرضنا لمشكلات أخرى غاية فى الأهمية. إن الضربات المضغوطة والثنايا من ضمن تقنية الرقص الكلاسيكى، وهذا، على ما أفهم، يتم استخدامهم فى تدريب بسيط . فى هذه الحالة، لا مجال، بطبيعة الحال، افتراض أن هذه

التدريبات تكون متضمنة أى شىء محدد، حّى، وغير قابل للاختراق. ما يلزمها فقط هو ما كان Meyerhold يسميه "الحياة بالشكل". أنت تقول : "الإحساس بجودة الحركة التى تُؤدى". هذا يعني بالطبع "أن تؤدى الحركة" هذا عبث. ولكن قبل ذلك، كنّا نتحدث عن شىء آخر: عن التواجد، عن الفكر، عن التفكير فى موقف، يعني داخل موضوع درامى أو تصميم رقصى.

– I. Vassilkov: ماذا تقصد "بالتفكير"؟

– V. Filchtinski : التفكير كشخصية، أن تكون بالفكر فى الوضع الذى توجد فيه الشخصية.

– I. Vassilkov: ولكن طلبة اليوم يتصرفون أحيانًا لكى لا يفكرون كشخصية، ولكن يفكرون فى منهج دراستهم للشخصية وطريقة ادائها. يفكرون فى هيئتهم.

– V. Filchtinski : التفكير فى طريق الأداء والتفكير فى الهيئة شيئان مختلفان.

– I. Vassilrov: أنا أرى أن هذه مشكلة كبيرة. لأنه فى كثير من الأحيان عندما يدخل الطلاب المسرح، لا يفكرون إلا فى شىء واحد، كيفية تنفيذ كل ما طُلب منهم. قد أكون مخطئًا، ولكن يوجد هنا عدم تفكير فى طريقة الأداء، شىء لا يتم قوله، لأننى أعتقد أن الممثل الذى يدخل على المسرح يجب أساسًا أن يحاول أن "يتواجد".

- V. Filchtinski: بالتأكيد. ولكن هذا بلاشك لا يكون ممكنًا إلا اعتبارًا من اللحظة التى يتم فيها تنظيم الأعضاء والجسد، فى محاضراتك أنت. قبل ذلك، الطالب لا يفكر، وهذا أمر طبيعى، إلا فى تنفيذ ما طُلب منه. ثانيًا، أو بالأصح بالتوازى، يجب تجهيز الخيال. يجب على الطالب أن يعرف الموقف، اللوحات التى تظهر فى رؤيته الداخلية. وفى النهاية، وبعد ذلك فقط، من أجل تتويج "تواجده" الحقيقى أن يتحرك ذهنه: يحيا بكل جسده، بخياله، وأن يفكر باسم البطل. كان Efim Kopelian[٦] يعرف كيف يفكر بهذه الطريقة، Innokenti Smoktounoski[٧]، Oleg Boissov[٨]. هكذا كان يفكر Sergueï Iourski[٩]. بالتأكيد، هذه أمثلة تأتى من الفن الدرامى.

- I. Vassilkov: بلا أدنى شك. أنت على حق. كنت تتذكر إذا هذا النقاش حول كيفية "التواجد" الذى دار حول آخر امتحان كان للطلبة أسئلة كثيرة. كانوا يستطيعون التعبير شخصيًا فى الفقرات الراقصة.

- V. Filchtinski: كانوا على حق بطريقتهم للأداء.

---

(٦) (١٩١٢ - ١٩٧٥). كان ممثل مسرحيًا وسينمائيًا من عام ١٩٣٥ إلى ١٩٧٥ . عمل بفرقة BDT فى لينتجراد واشترك فى أكثر من سبعين فيلمًا.

(٧) (١٩٢٥ - ١٩٩٤). كان ممثلاً مسرحيًا وسينمائيًا. عمل فى BDT فى ليفيجراد وفى مسرح Maly بموسكو.

(٨) (١٩٢٩ - ١٩٩٤) كان ممثلاً مسرحيًا وسينمائيًا فى كييف ولينجراد (BDT من ١٩٦٤ إلى ١٩٨٣) وفى موسكو (Makhat).

(٩) ولد عام ١٩٣٥ ممثل مسرحى وسينمائى أولاً فى لينجراد (BDT) ثم فى موسكو (مسرح Mossoviet). ومسارح أخرى.

– I. Vassilkov: ولكنى لا أشك لحظة أنه إذا طلب منهم مخرج العرض تأدية رقصته، سيتمكنون من ذلك بسهولة. هذا هو فى رأيى، التربية الجسدية التشكيلية. وليس معرفة مقطوعات مقنّنة من الرقص وإمكانية أدائها فى السينما أو فى المسرح ففى مسرحية ما، يتم إدخال رقصة البولكا على سبيل المثال.

– V. Filchtinski: أنا واثق أنهم سيكونون قادرين على تأدية المقاطع الراقصة من أدائهم. نحن على حق أن نعتبرك (هذه هى طريقتك أيضًا فى رؤية الأشياء) ليس أستاذ رقص، ولكن كمعد فى التشكيل الجسدى. أود أن أقول: "مُعد فى الحياة غير المتوقفة للجسد". وأقصد بحياة الجسد كل شىء: من الارتعاش من البرد، وضع القدم فى النجيل أو على طريق مكدّم، السير حافى القدمين أو مرتديًا حذاء برقبة عالية، حتي التشكيلات التشكيلية الأكثر تعقيدًا. وحتى أكثرها تجريدًا، وأحداثها. من الشكل البدائى جدًا، واليوم المعتاد (فلننقل من الارتعاش من البرد، (هو شىء معتاد ويومى) حتى الشكل الأكثر شمولاً.

– I. Vassilkov: هناك لحظات تتطلب اتفاقًا. المشكلة أنه عند تنفيذ لوحة تشكيلية، هذا يتطلب لأغلب الممثلين، انضباطًا نفسيًا. يجب تحديد بطريقة دقيقة جدًا ما نقوم بتنفيذه، ومتى. إذًا كانت حركة داخل الفعل، مزودة بوظيفة مسرحية أو تسلية راقصة.

– V. Filchtinski: إنها، بطبيعة الحال، أشياء مختلفة. ولكن ليس الفرق هو ما يهمنى، ولكن ما يربط بين الحركات المختلفة. مثالان : فلنأخذ من جهة، الرقصة الروسية فى إخراج Vassilkov (مثلاِ Kamarinskaïa)، أو التى

أدخلناها فى Le Temps لـ Vyssotski (رقصة ندفات الثلوج): ومن جهة أخرى، فنأخذ مشهدًا من الحياة العادية شخص ما (فتاة أو مراهق) يجرى وراء فراشة على الحشيش الأخضر فى مرح، أو من أجل الإمساك بجرادة، أو فى قمة السعادة، ينزل بسرعة على حافة الطريق، نحو جدول. كل هذا شىء واحد. قد يبدو ذلك غريبًا، ولكن بالنسبة لى بين هذه الحركات الراقصة وهذه الحركات الحياتية لا يوجد فرق. لأن فى الحالتين، توجد سعادة للحركة. ورضا فى الشعور بالوجود الجسدى.

– I. Vassildrov: أريد أن أعبّر عن ذلك بشكل آخر. التحدث عن فهم تفاصيل الحياة أو تعميم التصميم الرقصى.

– V. Filchtinski: هذا صحيح، ولكن الموت يختبىء فى كثير من الأحيان تحت تعبير التعميم، وهذا أراه كثيرًا. إن فرحة الحركة اختفت، الرباط الكونى مع الطبيعى انقطع. ويحدث أن تبدو التركيبات الأكثر جمالاً فى الفصل الثانى من "بحيرة البجع" مملّة للغاية.

– I. Vassildrov: هذا أمر بسيط. يوجد البالية وبعد ذلك تقليد نفس البالية. وهذا للأسف كثيرًا ما يحدث.

– V. Filchtinski: عندما كنّا نجهّز فى جلسات تحضيرية Le journal d'un fou، "يوميات مجنون" كان لـ Willy Haapasalo الذى كان يقوم بدور Poprichtchine جزءًا راقصًا. وطرحنا على أنفسنا السؤال التالى: يوجد علامة أم لا؟ وكنت تسألنى: ما هو الهدف؟ وربما لم أفهمك ولكن يبدو لى على أية حال أن الحركة يجب أن تكون حيّة، يجب ألا تفضل أبدًا عن الموقف أو معايشة الجسد.

– I. Vassilkov: هذا طيران على أعلى مستوي. لقد قال لى Willeiy بعد ذلك أنه فهم ما يجب أن يذكره من دروس الرقص. لأن ما كان يجب فعله هو ما يسمى تصميم الرقص. إنه نظام تعبيرى مبنى على الطاقة وعلى العلامات. من جهة، يوجد نص لتصميم الرقص يتم إخراجه، ويمكنه العمل، أولاً، كعلامة ...

– V. Filchtinski: أنا لست متخصصًا فى تصميم الرقص، ولكن أعتقد أننى أشعر جيدًا متى يتم الرقص بصورة حيّة، أو على العكس متى لا يعطى الراقص أى شىء حىّ، حتى عندما يستخدم الإشارات، حتى إذا كان يؤدى دور هاملت. فى الحقيقة، أتذكر باليه لـ Chervinski[١٠]، "هاملت". كان هاملت فى هذا العرض فيلسوفًا. كانت هناك عده علامات، ولكن لم يكن هذا الذى يهمنى كمشاهد. وقد قلت لنفسى: إن توجد علامات، موافق، ولكن الأساس هو أن تكون الفكرة عند هاملت غامضًا.

– I. Vassilkov: هذه مشكلة قديمة فى الرقص. البعض يقول إن تصميم الرقص يجب أن يكون مجرد حركة، تتحدث عن نفسها، هذا صحيح، ولكن هذا يشبه أحيانًا الشعر المكتوب لمجرد احترام القافية.

– V. Filchtinski: أنا أوافقك تمامًا.

– I. Vassilrov: البعض الآخر يقول إن مجرد الحركة لا يمكنه إلا توصيل حالة شعورية، وهى غير قادرة على قول أى شىء. أتذكر أن Boïortckikov فى

(١٠) "هاملت" (موسيقى N. Chervinski). باليه من إخراج C. Sergueïev عام ١٩٧٠ فى مسرح Kirov بلينجراد (اليوم مسرح Mariinski فى بترسبورج S. Petersbousg.

يوم ما، عندما كان يعمل على تصميم رقصى جديد، صرّح قائلاً: "فى البداية يجب أن تكون الكلمة". أعتقد أن الكلمة تقوم بوظيفة مهمة كوسيط وأن الحركة الحقيقية هى علامة التواجد الحقيقى. ولهذا، بالنسبة لى، لا توجد مادة للمناقشة. ولكننا نواجه الكلمة كحاملة فكر. ولهذا، إنه من الصواب، بلاشك، أنه فى البداية يجب أن تكون الكلمة، وأيضًا الكرة التى تؤسس تصميم الرقص. وأن يكون تصميم الرقص ذا معنى أو شعورى، هذا لا قمية له: فى أعلى درجاته، هو على كل حال تداخل.

– V. Filchtinski: أريد أن أتحدث أيضًا فى مشكلة قد تبدو فى الوهلة الأولى تربوية يقوم الأساتذة سويًا بتشغيل خامة مشتركة. إذن، فى السنة الأولى، نحن كثيرون، أستاذ الصوت والغناء، أنت كأستاذ للرقص، وأنا كأستاذ أخراج.

كنّا نقوم جميعًا بتوجيه ملاحظات للطلبة عن مشكلات التواجد. يشعر الطالب أحيانًا أنه محاط بسلسلة من الملاحظات العكسية التى تربكه. وفى الوقت نفسه ...

– I. Vassilkov : المشكلة ليست فى ارتباك الطلبة، بل هى على الأصح سلسلة من الملاحظات. يجب أن نعمل على تنغيم كل ذلك. إذا كنت أنت الذى تقوم بجلسات التحضير، فأنا سأجلس للمتابعة، وتقوم أنت بالإشارة إلىّ لكى ألقى بملاحظاتي حول تخصص وعلى مجمل العمل.

– V. Filchtinski: نعم، هذا حلّ. وتوجد حلول أخرى. هناك محاضرات يكون المسئول عنها هو الوحيد الذى يلقى بالملاحظات، مما يعطى إيقاعًا للجلسة كل شىء ممكن. ولكننى، موافق على أن الاستراتيجية يجب أن تكون أكثر دقة.

الشىء نفسه بالنسبة للمسائل الخاصة بالتنظيم العام والتربوى. نحن بعيدون عن الاتقان. ولا نستخدم بصورة مرضية ساعات التدريس. لا نوفّق جيدًا بين الدروس الفردية ودروس المجموعة. ونقيّم بصورة سيئة الموارد الجسدية والنفسية للطلبة. ولكن أريد أن أقول شيئًا آخرًا أنا لا أدافع عن وجود تسلسل تربوى. وفى رأيي، يجب أن ينغمس الأساتذة فى المهمة المشتركة. ولكن يجب أن نعمل جميعًا على ذلك. يجب أن نلتقى رويدًا رويدًا، ومع كثرة العمل سويًا، أن نضع مفردات، ربما لا تكون وحيدة، ولكن متقاربة. لدى شعور أننا لدينا الواجب والقدرة لتحسين تعاوننا، وأننا بهذه المقابلة نكون على الطريق السليم. أنا مع الاتجاه الذى يؤدى بنا سويًا إلى قلب الأشياء. ولا أريد أن ينحصر كل أستاذ فى تخصصه.

– I. Vassilkov : أعتقد أن ما تثيره، بالوسائل الخاصة بك، عما أبحث أنا على الحصول عليه، نكون فى الوضع السليم.

– V. Filchtinski: أعتقد أن مقابلتنا (وهى على أية حال، أرجو ذلك، سوف تحسّن تعاوننا الفنى) سيمكنها أن تكون قاعدة لكتابة جديدة لبرنامج العمل المقبل لطلبتنا. إن حلمى (وهنا أكرر نفسى)، هو أن نستطيع، جنبًا إلى جنب، أن نقوم بتشغيل الطلبة سويًا، وأن نحاول أن نحصل منهم على تواجد مسرحى مفصّل فى موقف ما: جسد يرتعش من البرد، ظهر محنى تحت ثقل كيس دقيق. يجب أولاً أن يتعلم الطالب أن ينتج شيئًا مثل: حذائى، وأسير بمتعة على باركيه أو على سجادة صغيرة". وعندما يصل الطالب إلى ذلك، ينال جائزته، وهى أول درس فى الرقص على الحاجز حيث يتم تعليمه الثنايا، الضربات المضغوطة، إلخ... بهذه الطريقة، نبدأ فى التمكّن من حياة الجسد فى مواقف مختلفة

خيالية طبيعية، بمعنى الحياة فى حجمها الفسيولوجي، ثم نحصل على حق دراسة الحياة الجمالية للجسد.

ربما أكون قد قدمت صورة إجمالية إلى حد ما، إننى أبسّط الأمور، ولكن بالنسبة لى، الأهم، أن يكون هناك حياة للجسد بالفعل، بدون توقف بدءًا من "الجسد فى الطبيعة" حتى "جسد فى الأشكال الجمالية". فى الوقت نفسه، لقد قدمت اليوم اقتراحًا هامًا، وهو أن الذى يمكنه وحده أن ينفعل فى موقف ما هو الجسد تحت ضغط، جسد مدرّب، معتاد على الثنائى تقلّص - انفراج.

أعتقد أننا لم ننته بعد، مازال يبقى الكثير لتحسين وتحديد برنامج التربية الحيّة للجسد والذى سنقترحه على طلبتنا فى المستقبل. ما قمنا بعمله حتى الآن هو وضع الأيدى على هذه المشكلات الأساسية.

تقييم *Iouri Vassilkov*

أتابع مع مسئول المحاضرة Veniamin Mirkaïlovitch Filchtinski، حوارًا دائمًا. ولقد مضى ثمانى سنوات على تعاون فنى متصل بيننا. ومع ذلك، أود أن أقدم خلاصة أبحاثى التربوية فى موضوع التشكيل الجسدى، بصورة أو حدية المنطق.

هناك مقولة معروفة: لا يتم الاستحمام مرتين فى نفس النهر. ومع ذلك، ندخل فى النهر نفسه، فى المكان نفسه، حتى إذًا كان جاريًا. ما أوّد أن أقوله، إن طريقتنا لم تتغير فى إجمالها، وظلت وفية لقنوات مدارس الرقص الكلاسيكى الروسي. ولكن من المهم تحديد مفهوم القنوات، عندما يكون الموضوع خاصًا بتنظيم طريقة التعلم الخاصة بتقنيات الرقص الكلاسيكي بالتحديد الخاصة بمدرسة فن مسرحى.

يعلم الجميع أن كثيرًا من المهنيين فى مجال الرقص يتحفظون بخصوص أهمية تدريس الرقص لطلبة المسرح. وهذا لسببين: أولاً، القدرات الجسدية المحدودة للطلبة، فى أغلب الأحيان غير مؤهلين للرقص، من جهة أخري، ضيق الوقت المخصص لهذا التدريس فى البرامج. لا يمكن ملاحظة القناة المهنية ولابد من حدوث تسوية لذلك.

وبطبيعة الحال، توجد بعض المشقة فى تقبل المستوى الردىء للأداء الجمالى جماليًا للتدريبات التى يؤديها طلبة المسرح. ولكن يجب أن نفهم من جهة الفائدة الواسعة التى تعود اليهم من الرقص الكلاسيكى، من وجهة نظر الطاقة والميكانيكية البيولوجية والتى يكون لها تأثير فى تنظيم الجسد والطاقات.

من جهة أخرى، عادة ما يكون الأستاذ فى مدرسة رقص متخصصًا (رقص كلاسيكى، رقص شخصيات، رقص تاريخى وتقليدى، وليس لنوعين معًا)، بينما فى مدرسة المسرح، يجب أن يعرف كل التخصصات ويعرف كيفية تطبيقها دون تحريف ودون إرهاق جسد الطلبة. يجب معرفة اختيار العناصر، التى تعبّر بصورة أفضل عن تقنية مدرسة الرقص، الضرورية لمرحلة ما من التدريس فى مدرسة المسرح، العناصر التى تساهم فى تنمية التعبير الجسدى واعطاء معنى للحركة، ولتربية الفكر التشكيلى، والقدرة على فهم الأساليب بأنواعها. فى رأيى أنه يجب أن يسير تحديد علم المعلّم فى مدرسة مسرح فى هذا الاتجاه.

يجب أن يُنظر التدريب ليس من وجهة نظر جمالية المسرح الكلاسيكى، بل لأنه يساهم فى تنظيم وحدة الجسد الإنسانى. طبقًا لرأى Lev Dodine، فإن ممارسة الرقص الكلاسيكى لها أثر إيجابى وهو أنها تسمح للطلبة بالشعور بعدم كفاءة أجسادهم.

شىء آخر. أريد العود إلى نظرة Meyerhold "الممثل المرآة"، أو كيفية تمرين التوافق الجسدى بفضل المراقبة الجسدية الداخلية. لقد لاحظت أن فى البرنامج الذى وضعه Meyerhold للورش العليا للدولة فى الإخراج الرقص الكلاسيكى موضوع فى المكانة التى تليق بها بين تخصصات الحركة الجسدية. يمكن أن نعتقد أن الأستاذ لم يعترف كاملاً بفضائل الرقص الكلاسيكى، لحظة محاضرة البيوميكانيكية، نلاحظ أن تدريب التوافق عن طريق المراقبة الجسدية متفق تمامًا مع أحد المبادىء الأساسية للتدريب فى الرقص الكلاسيكى، ولكنه استشعر قدراته. وإذا نظرنا جيدًا للأساس النظرى لحظة محاضرة البيوميكانيكية، نلاحظ أن تدريب التوافق عن طريق المراقبة الجسدية متفق

تمامًا مع أحد المبادىء الأساسية للتدريب في الرقص الكلاسيكى (من المؤسف أنه لا توجد مرايا في قاعاتنا. السؤال المعروف: هل من حق الممثل أن يتأكد من التأثير الذى وصل إليه أمام مرآة؟ يتم رفع السؤال عندما نقرّ أنه لابد من فصل الأداء عن الطريقة المستخدمة للوصول إليه).

وأخيرًا نقطة ثالثة: محاضراتنا الموضوعية، مثل محاضرة اللغة الروسية، محاضرة الأسلوب، محاضرة الجاز فى العام الماضى، الأقنعة فى هذا العام، هل هي ثمرة مصادفة أو أنها تجمعت وفق برنامج أو منطق؟ بالتأكيد، المنطق موجود وأستطيع هذا العام أن أؤكده.

لم نبدأ بالتدريب الكلاسيكى، ولكن بتمرينات جسدية حرّة. إن موضوع هذا البرنامج مركزى فى منظور تنمية تخصص الرقص.

وهذا هو مفهومة الإجمالى الخاص بضرورات معاصرة. فى الأساس، الفكرة الكلاسيكية للمستويات الثلاثة للتنمية. إن طريقته قريبة من طريقة التخصص الأكاديمى وتخلق ظروفًا مناسبة لعمل جاد للمادة المقصودة، فى نتائجها المتداخلة النظم. فلنأهذ على سبيل المثال، تخصص الكلمة المسرحية. عندما نعمل بانتباه، نحن نزاول بتمهّل، ثم نزيد من سرعة الإيقاع، الأحاسيس الخاصة بمرونة العضلات. هذه الصفات تتداخل مع تخصص الكلمة مع تسهيل تنمية اندفاعا قذفية. "إن الجسد الحىّ لا يتخلى أبدًا عن الاندفاعات المحددة عن طريق العضلات"[11]، هذا ما يؤكده Hartson، المحلل الأمريكى لنظرية تحريك الكلمة.

---

(١١) ذكرها Kürl Büler (نظرية اللغة)، Moskva، ١٩٩٣ ، صفحة ٢٤٤ .

الحرية، الاندفاع القذفى (كما لو كانت أجزاء الجسد تتساقط) هى صفات يمكن تنميتها فى جسد تم تدريبه بصورة كافية. لقد توصلت إلى هذه الأفكار بفضل الدروس القيمة لـ Valeri Golendeïev[١٢].

أعتقد أن الرقص فى مدرسة المسرح يكون تدريب الجسد ليشعر أنه مستعد أن يمر من عدم الحركة إلى التجسيد العادى، من الهدوء إلى الانطلاق، من الكلمة "الصامتة" إلى السكون "المتكلم" إن الرقص هو قبل أى شىء الشعور بالحرية. "يكوّن الرقص أكثر قدرة للتعبير عن الذات، لا يجد صعوبة بالمرة فى جذب مستوى مرتفع جدًا من فهم الذات"، هذا ما كتبته Evgenia Lougovaïa[١٣] فهم الذات فقط هو القادر على الوصوُل إلى الإحساس، وإنه من المهم الحصول على جسد متحرك، مدرك لذاته وتحت المراقبة، قادر على التعبير الفنى الطبيعى الذى تتطلبه مدرسة المسرح.

إن المفهوم المُقدّم هنا يتضمن ثلاثة مراحل:

١ - "أن تعرف جسدك". هذه المرحلة متصلة بوحدات تدريس تقنيات الأداء فى السنة الأولى، وعلى الأخص مع تدريبات على التذكر "الأفعال والإدراكات الجسدية". نحن ندرس، فى حصة الرقص، فصيلة "الغريزة" - كوسيلة قديمة للتعبير الجسدى الشخصى والكشف الذاتى النفسى، على أساس "الحركة الحرة"، ولكن أيضًا الرقص الفولكلورى أو التقليدى، دون استبعاد الارتجال.

---

(١٢) وُلد عام ١٩٤٦ . تربوى، يدير قسم الخطاب المسرحى فى SPGATI. هو أيضًا مخرج فى المسرح الصغير الدرامى فى بيترسبورج.

(١٣) "خلق الجسد الحى" و "الفكر فى الحركة" (لغة ونصوص) بيتر سبورج، ١٩٩٢، صفحة ١٨٧ .

٢- "إن تُعلّم جسدك"، على أساس التقنيات الكلاسيكية للتدريب. تلجأ إلى "انتقاء التدريب"، يعنى أن نختار بين الوسائل القديمة للتعبير الشخصى، مع حذف بعضها، ونحلّ محلهم بآخرين، ومع خلق وسائل بناء قنوات لتنظيم بيوميكانيكى والطاقة لاتزان الجسد. وهكذا نضع فى الوقت نفسه القنوات الجمالية للصلة بين الطاقات الرأسية والأقنعة التى تسمح بالشعور بوحدوية الجسد واكتشاف إمكانيات تعبيره المتعدد للوجه.

بالإضافة إلى التدريب الكلاسيكى، اقترحنا "محاضرة أسلوب" (على موسيقى القرن السابع عشر والثامن عشر)، و "الأقنعة" (على موسيقى الأوبرا). لقد تم إدخال هذه التدريبات على العمل فى عرض نهاية المحاضرة : "أنا عصفور".(١٤)

٣ - المرحلة الثالثة، يمكن الاشارة إليها "بالتثقيف".

إنها مرحلة الإدراك، فى الرغبة والتمكن لعملية الفن التشكيلى، مرحلة النشاط الفنى المستتير. تتضمن هذه الدورة للتعلّم عملاً على شكل دراسات على تقنيات رقص الشخصيات، رقص الجاز والرقص الحديث. ويكون "رقص الشخصيات" فى منتصف السنة الثالثة، نقله فى داخل الدورة.

أودّ أن ألفت الانتباه إلى موضوع التدريس المبرمج وهو تخصص المدرسة الروسية: فى أوروبا الغربية وأمريكا، يتم العمل على شكل دورات مع مواد اختيارية. بالإضافة إلى ذلك، فى هذا النظام، الرقص وطريقة تدريسه يختلطان فى تخصص الحركة المسرحية ولا يكونون جزءًا من الدراسات الإجبارية.

---

(١٤) عن قصة Le Vilain Petit Canard Andersen، إخراج ورشة V. Filchtinski فى SPATI.

إن تجربة الراقص الكلاسيكى تثبت أنه يريد أن "يؤدى" الحركة وكذلك يريد أن "يلوّن" الكلمات فى المسرح الدرامي. ولو أن هذه الفنون متباعدة جدًا، فهم يلتقون هنا حيث المعنى الفنى للحركة أو للكلمة. إن معنى الحركة محدد بالنص الداخلى ليس لأنه يحدد "موضوع" الأمر هنا يتعلق بالتعبير الوجودى الذى يعكس فى شكل جمالى الخيال التشكيلى والذى يظهر كفصيلة فنية للتعبير. إننى معجب دائمًا بفن M. Barychnikov لأنه يمتلك شيئًا إضافيًا عن بقية الراقصين الكبار حيث إنه "يسكن"[١٥] أقل حركة من حركاته، إذا كان ذلك بخصوص وضع ثابت أو سلسلة تحركات غاية فى الحيوية. وليس غريبًا أنه ينجح أيضًا فى كل أشكال وأساليب الرقص.

لقد استطعت أن أضع برنامج للتدريس يمارس اليوم فى ورش V. Filchtinski (السنة الثالثة) و I. Krasovski[١٦] (السنة الثانية) قد انطلقت من مناقشات مع دمج كل التخصصات التى صاحبت فى السنوات من عام ١٩٩١ إى ١٩٩٦ الممارسة التربوية لورشة V. Fillchtinski حيث يتم تطبيق أسلوب تدريس يشجع "المعنى".

إن تدريس قواعد الحركة المسرحية عندما يقوم على أساس مبدأ أسلوب عمل ابتدعه من قام بتأسيس كليتنا، Ivon Koch.[١٧] وتوجد خمسة أشكال

---

(١٥) وُلد عام ١٩٧٤ . راقص، عمل من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٤ فى فرقة باليه Kirov هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٧٤ وعمل مع فرقة باليه New york City عام ١٩٧٨ . ثم عيّن مديرًا فنيًا لمسرح American Ballet ١٩٨٠ .

(١٦) وُلد عام ١٩٤٣ مخرج وتربوى، يعمل خاليًا مديرًا الكلمة الفن الدرامى SPGATI.

(١٧) (١٩٠١ - ١٩٧٩)، تربوى، مؤسس لنظام التعليم الخاص بالحركة المسرحية لممثل المسرحى. قام بالتدريس فى لينتجراد.

للحركة ذاتها . اقترح الاهتمام بشدة إلى جودة الحركة، من وجهة النظر الانفعالية والشكلية، وكذلك إلى التمكّن الذى لا محال له للحركة. وهذا يعنى : تطبع جودة الحركة (٠٠٠)

"حيث سيكون للتصرف قيمة جوهرية بخلاف حركة الرقص، والكلمة فى الإلقاء، إلخ ..." [١٨] ولكن يجب إلا يُفهم "التطبيع" على أنه "طبيعية، لأن المقصود هنا ثقافة الحركة وليست فيزيولوجيتها.

أريد أن أقول أيضًا إلى أى حد استلهمت أفكارى من V. Zvezdotchkine[١٩] فى بداية تدريسى فى الأكاديمية، وكنت أحضر محاضراته فى ورشة Lev Dodine وكانت المحاضرات تهدف إلى تعليم الطلبة الأسس العملية لثقافة خاصة بالرقص. ولكن الأفضل من ذلك، أنها كانت تعلمهم التفكير بطريقة تصميم الرقصات، و "التفكير بالحركة". ونحن نرى نتاج ذلك في عروض نهاية العام، Goudeamus[٢٠] و Claustrophobia[٢١]، حيث يكون تصميم الرقصات، فهو لا يقوم بدور وسيلة تعبير مسرحي فقط بل يتحمل، بالتساوي مع الموسيقى والغناء، ظيفة مسرحية تحدد شاعرية العرض. هذه التجارب تكوّن، فى رأيى،

(١٨) Petter BruK : Points de Suspension، Moskva، ١٩٦٦، صفحة ٥٢ .

(١٩) وُلد عام ١٩٤٧ . راقص ومصمم رقص ومؤرخ للمسرح، أخراج رقصات لعروض مسرحية.

(٢٠) عرض لمسرح Maly فى سانتبترسبورج، إخراج Lev Dodine عام ١٩٨٩ ، عن نص Ströbat لـ Sergueï Kaledin.

(٢١) عرض لمسر Maly فى سانتبيتر سبورج، إخراج Lev Dodine عام ١٩٩٤ ، عبارة عن مونتاج لنصوص V. Erofeïev، M.Kharitonov، V. Sorkine، وL.Oulitkaïa.

مـراحل فـى طريق دمـج الرقص والمسـرح فى الفن المسـرحى. وليس من قـبـيل الصـدفة أن تكون هذه العـروض قد اسـتحـوذت على اسـتحسـان الجـمـهور ونالت العديد من الجوائز فى مهرجانات دولية.

أريد أيضًا أن أذكـر الـعـمل الذى قُـدم العـام الماضـى "الزمن" Le Temps de Vyssotski. إنها تجـربة عـرض تقـدم خـلاصـة تربوية وجدتها مـثـمـرة للغـاية من وجهة النظر منهجية بالنسبة لكل طلابنا الخريجين، أشخاص جادون، هـم اليوم ممثلون فـى مـسـارح بيـتـرسـبـورج ومـوسـكو. أذكـر Constantin Khabenski, Chahounov , Mikhail Troukhine, Olga Rodina, Maia Lobatcheva, Alescande Imomnazarov, Andrei Zibrov, Mikhail Poretchekov, Iliga Haapassalo، الذى لم ينته بعد من دراسـتـه، وكذلك Andrei Pvikotenko الذى يقوم بأول تجاربه فى الإخراج اليوم.

إننى أسـتكمل أبحـاثى، وأتمنى أن يكون لى مع Veniamin Mikhaïlovitch. باقية الحوار.

الإعداد المسرحى فى المحك!!
عن النظم المتداخلة فى كويبك

yves Quebec

فى عـدد حـديث من "الدليل المسـرحى"، أكـدت Marie christine Lesage صعوبة حصر مسألة النظم المتداخلة فى المسرح.[1] هذا ليس لأنه مازال هناك شك حول طبيعة التهجين لهذا الفن، ولكن يبقى تداخل الأنظمة صعب التناول بسبب تعدد المعارف التى يحتويها. أيضًا مما يتطلب "نظرات متقاطعة" تحدد فى الوقت نفسه القواعد لفن جديد وعلم جديد.

هذه الفرضية وتلتقى فى عدد لاحق من المجلة نفسها حيث تناولت المقالات المنشورة هذه المرة موضوع طرق التحليل في مجال الدراسات المسرحية. كتب Patrice Pavis أنه بعد مرور عشرين عامًا على محاولات إلى حدّ ما فاصلة، يجب على الدراسات المسرحية أن تنفى أى شرح شامل للظاهرة المسرحية وأن تنفتح على تنوع المعارف المعاصرة لتجعل منها خلاصة يمكن تطبيقها على تنوع الخامات. ومع اعترافه بصعوبة مثل هذا العمل، خاصة تحت تأثير Cultural sludies على الطريقة الأمريكية التى صادرت على النسبية المطلقة لوجهات النظر، فإنه يؤكد إن بفضل ستثمار التاريخ، سيمكن للبحث أن يتغلب على الصعوبات التى يسببها هذا الاتمركز العلومى"[2].

---

(١) Marie - christine Lesage: "نظرات متقاطعة : مسرح وتداخل النظم"، فى "الدليل المسرحى" رقم ٢٦ ، كيبك، SQET /Creliq، خريف عام ١٩٩٩، صفحة ١١ إلى صفحة ١٥ .

(٢) P. Paius: "الدراسات المسرحية المسرحية وتعدد الأنظمة"، فى "الدليل المسرحى"، رقم ٢٩ . كيبك، SQET /Creliq، ربيع عام، ٢٠٠٠، صفحة ٢٥ .

هذه الاعتبارات هامة فى الوقت الذى نتعرض لمسألة الإعداد المسرحى من زاوية تداخل النظم. لا يتطلب الأمر هنا أن نرتكز فقط على التطور الحديث للممارسة المسرحية حيث تتقابل و تتآلف الفنون والفنانون ذو والاتجاهات المختلفة. لا، كل ما يختص بالإعداد يتطلب أيضًا تفكيرًا حول الرؤى والتركيبات النظرية التى تقود عملية نقل مهن المسرح. فى كوييك، سوف نرى أن التجارب المستوحاة من الطوبائية ذات النظم المتداخلة قد تمت داخل الجامعة التى تعمل جاهدة منذ عشرين عامًا على حلّ الصراع بين مهمتها فى تعليم أكبر عدد ممكن والدفعة الطبيعية للعلم نحو التخصص. لم يتمكن تدريس الفنون كمجال للمعارف والممارسات من الهروب من هذا الجدل بل استفاد منه إذا ما تذكرنا أن المؤسسة الجامعية اضطرت إلى إيجاد حلول مبتكرة لهذا القطاع خاصة. وعلى النقيض من ذلك لم يحصل تداخل النظم على الرضا فى المدارس المهنية تقريبًا، برغم تطوّر الممارسة والعلاقات الوثيقة التي تربط هذه المؤسسات بوسط الإبداع.

ولكن ذلك لم يمنع بعض المحاولات أن تتم، أو فى سبيلها إلى ذلك، وهذا يدل على ديناميكية جديدة تتأكد فيها إرادة تخيّل الإعداد كمكان – معمل، حيث يمر مستقبل مهن المسرح بفكر فاعل حول أسسها وحدودها المشتركة.

الوضع فى كوييك: ممارسة وإعداد مسرحيين

قبل البدء فى التعرض للمسألة الرئيسية لهذه الدراسة، يتحتم معرفة وضع المسرح فى كوييك. إن تعدد النظم يستدعى ذلك خصوصًا أننا نقترح إظهار اتجاه للممارسة الحالية من هذه الزاوية، وهذه التجربة بدأت منذ عشرين عامًا.

القول بأن المسرح وكويبك يعتبر أرضًا خصبة بدأت منذ عشرين عامًا. القول بأن المسرح فى كويبك يكوّن أرضًا خصبة لتعدد النظم، لا مبالغة فيه. ويرى كثير من المراقبين أن هذا يعد إحدى سماته الرئيسية، بعد أن رأوا ذلك طويلاً من خلال نظرة ضيقة ومشوهة لحركة التأكيد القومية[٣] اليوم، الشعار المسرحى "صنع فى كريبك" ليس بالأمر الهين، ومع ذلك يبدو أن كثير من مبدعينا، المعروفين دوليًا، يجتمعون على الرغبة فى تحطيم الكوادر التقليدية للمسرح من أجل ترجمة صلة أخري للثقافة الغربية، للتاريخ، وخصوصًا تاريخ العرض. أسماء مثل Doniel Meilleur , Gilles Moheu , Rolert Lepoge Paula de Vesconcelos, Denis Marleau، على سبيل الذكر المثال، قد انضموا، هنا وفى الخارج، إلى مسرح يتقارب مع السينما، والفيديو، ووسائل الإعلام، مسرح ضم إليه معارف وخيال الرقص والموسيقى أو فن التجهيز، كما لو كان ذلك شيئًا طبيعيًا.

إن سهولة وسرعة هذا التطور تدفعنا إلى التفكير إلى أن المضمون الثقافى فى كويبك يُوجد بالفعل أرضًا خصبة لظهور مثل هذه الممارسات منذ أربعين عامًا، عندما دخلت كويبك Quebec عصر الحداثة (الاقتصادية والاجتماعية والثقافية)، يجب أن نؤكد أن الانفجار الثقافى الذى صاحب هذه الحركة قد حدث تحت شعار الإبداع. إبداع لغة وإبداع فن مسرحى، ولكنه إبداع أيضًا للغات تسمح بتكوين مسرحي خيالى كان يرغب بعدم التواصل مع نماذجه (خصوصًا الأوروبية) ليحكي قصته هو. هذا الابتعاد عن النماذج كانت له نتيجة وهى

(٣) لقد ظهر حليًا هذا التغيير فى الرؤية عام ١٩٩٩ أثناء مؤتمر نظمة Gillert David (جامعة مونتريال/ جمعية الدراسات المسرحية فى كويبك) عنوان مؤتمر: مسارح من هنا نبظرة من هناك، نشر، ترجمة واستقبال مسرح كيبك فى العالم منذ عام ١٩٦٨ . مونتريال Montreál من إلى ٤ يونيو عام ١٩٩٩ .

الوصول بالمسرح فى كويبك ليعيد الحدود المتفق عليها مسبقًا. فى عالم الفن وهذا الذى كان ينادى به Michel Tremblay بتهّجين شكلى يمثل ما بعد الحداثة وفاتحة الطريق، بعد عشر سنوات، لجماليات إعادة البناء للمسرح التجريبى فى مونتريال بعد عشر سنوات (J. P. Ronfard) وكذلك للتحرر الجسدى Corbone (G. Maheu). ولكن منذ بداية هذه المرحلة الأساسية، لعب عامل آخر لصالح هذه الإزالة للحواجز. إن مجهود الإبداع الذى حدث فى السنوات ١٩٦٠ و ١٩٧٠ كان يتضمن أيضًا عملاً عن إعادة امتلاك ماضى ثقافى قد أجمل على أثر الاستعمار الثقافى والفرنسى والأمريكى. فى هذا الصدد، كان المسرح فى كويبك يطمح إلى إعادة الصلة بالممارسات المسرحية الراسخة التى تمدّ جذورها فى أرض شعبية. أقل ما يجب قوله أن هذه العملية كانت غير متوافقة مع تعريف أساس للمسرح والذى كان يتمشى مع فكرة ما عن الحداثة المسرحية. على مثال Brecht الذى كان العديد من المبدعين فى كويبك يذكرونه، وكانوا يرغبون فى وضع المسرح فى خدمة الشعب، وكانوا ينادون باختلاط الأنواع والأساليب التى تتميز بها العروض الشعبية.

لعب تدريس المسرح دورًا لا بأس به في الإدخال التدريجى لما كان يُسمى، مع Bourdieu، "المساكنة"[(٤)] المهنة المسرحية فى كويبك. وفق هذه الزاوية الاجتماعية لهذه الدراسة، فلنقل إن كل مدرسة تساهم فى نقل القيم السائدة (على الأقل القيم التى تكون موضوع رضاء) لوسط ما. فيما يخص المسرح، أولى المراحل نحو تقويته كحفل أنشطة شرعى كانت بالفعل منهجية الإعداد الذى كان حتى

(٤) مفهوم طوّره Pierre Bourdeu ضمن مفاهيم أخرى، وهو يطبّق على تحليل المجال الأكاديمى Homo aiademicus، باريس Minuit، ١٩٨٧) والفنى (قواعد الفن: نشأة وتكونين المجال الأدبى، باريس، Seuil، ١٩٩٢ .

الستينيات يتضمن إعداد فرق المدارس مع فرق الفصول الخاصة والمدارس المعتمدة[٥] وبعد انقضاء هذه الفترة، لن يتبقى سوى نموذج المدرسة أو الكونسرفتوار المهنى الذى سيلبى الطموحات الفنية للوسط.

وهذا يعنى بالفعل أنه خارج هذا الإطار الرسمى، سيتبقى مكان صغير لتأكيد رؤية مختلفة تمامًا عن المهنة أو أيضًا لاقتراح طرق أخرى للدخول إلى خشبة المسرح. كلها تتفق أن المدارس فى الوقت الحالى هى الطريق الملكى للدخول فى الدائرة المحدودة لمهنى المسرح. إن المشروع المُجهض لفرقة مدرسية تقودها Pol Pelletier[٦]، وهى ممثلة معروفة التى وضعت نفسها - بمفهومها الفنى والتربوى - على هامش المسرح الرسمى، يُظهر إلى أى مدى أصبحت الحدود مُحكمة بين من يعملون مسرحًا رسميًا والآخرين. هناك أمثلة أخرى تثبت هذا التأكيد[٧].

على العكس، من المهم أن نذكر أن فى كويبك، استطاعت مدارس المسرح التى حددت برنامجها فى الوقت الذى كانت تعد فيه التحوّل الثقافى فى الستينيات،

(٥) الرجوع إلى مقال Héléne Beauchamp التى تروى، حول مدرسة TNM، حكاية هذا التوافق التركيزى الخاص بالسلطات فى مجال الاعداد المسرحى "المدرسة لمسرح العام الجديد. أول مدرسة الاعداد المهنى"، فى "الدليل المسرحى، رقم"، كويبك Quebec، Greliq/ Sqet، خريف ١٩٩٧ ؛ صفحة ٧٧ إلى صفحة ٩٠ .

(٦) ممثلة معروفة حيث قدمت ثلاثية عروض ذاتية. كانت تتبنى فرقة دائمة حول مركزها للإعداد والإتقان للمثلين (DOJO). وبعد عام من العمل، وضعت نهاية لهذه المغامرة.

(٧) فى مقال ظهر فى Cahiers du Théâtre، يقدم Paul Lefbre تجربة فى مجال الإعداد غير المؤسس، ويكتشف كثرة الورش والمحاضرات من كل نوع،المرتبطة إلى حد ما بممارسة مسرحية للهواة تنعكس على المجال المهني بسبب الوضع الضعيف للممثلين الذى يقومون بهذا العمل. (Cahies de Théâtre) رقم ٣٣، مونتريال، ١٩٨٤ ، من صفحة ١٩٥ إلى صفحة ٢٠٢ .

أن تطور نفسها بسرعة لصالح التحدي الجمالى وأن تستبعد، ما كان فى مشروعها الأساسى، يربطها بالتقليد الكلاسيكى الأوروبى. كان على الإعداد المسرحى أن يعكس تنوع الاقتراحات الجمالية المقبولة فى الوسط أما عن الاتجاه متعدد النظم يبدو وأن شبكة الإعداد الرسمية تصدت ومازالت تتصدى لبعض المقاومات. ويمكن بسهولة فهم ذلك. إن مقاربة تعددية النظم للإعداد المسرحى لا يمكن إلا أن تلعب ضد الوظيفة التى كانت تتولاها تاريخيًا مدارس المسرح، يعنى المساعدة لإقامة قواعد مشتركة وحصرية لمجمل الممثلين. تمر هذه القواعد بالتعلّم التقنى لمختلف مهن المسرح خصوصًا، وليس فقط تعلّم الممثل، وبالتالى تتحرك حول تخصصاتهم كقيم يُمكن بيعها فى السوق المهنى. إن العمل متعدد الأنظمة وكذلك الممثل الذى يتبعه، يقلقان من وجهة النظر هذه، حيث إنهم ليسوا مرتبطين بأى تسمية ويعطون انطباعًا إنهم قادرين على عدم الوفاء باحترام القيم والذاكرة المؤسسين لهذا النظام.

كيف إذن يمكن إعداد فنان لا يختار مجاله؟ على هذا السؤال، فلنفترض الآن أن المسئولين عن مدارس المسرح فى كويبك قد فضّلوا عدم الإجابة مباشرة، بحجة أن الطلب الاجتماعى الذى كان موجًا لهم كان مرضيًا بالضرورة إعادة نظر عميقة لمهمتهم التربوية. توجد بعض المؤسسات الأخرى، بسبب بلاشك استقلالهم النسبى بالنسبة لموضوع الإبداع، أو لأنهم إلى حد ما قد تهمشوا، استطاعت أن تقترن بحرية أكبر لليوتوبيا متعددة الأنظمة. وذلك بنتائج مختلفة كما سنرى. فى هذا المجال، يجب أن نذكر أولاً قسم مسرح جامعة كويبك Quebec في مونتريال Mntreal (UQAM)، التى منذ إنشائها، تتميّز عن بقية المراكز الخاصة بالإعداد وذلك بفضل الوسط بها كمدرسة حقيقية عن بقية

المراكز الخاصة بالإعداد وذلك بفضل الوسط بها كمدرسة حقيقية لإعداد الممثل لفترة طويلة. نشأ الإعداد المسرحى فى UQAM فى ذروة الغليان الفنى فى السبعينيات، وقد سلك الطريق الوحيد الذى كان مصرحًا له به والذى نجح نجاحًا كبيرًا، كمسرح تبادلى وتجريبى، يرتكز على الارتجال، الإدارة والإبداع المشتركين، وهى الكلمات الرئيسية فى هذا الوقت. وكان طموح هذا الإعداد، ليس فقط إعداة التفكير فى طرق تشغيل المسرح الرسمى، ولكن أيضًا توسيع حدوده الفنية. ويقول المثل، من الضرورة، تكون المنفعة. وهكذا توسيع حدوده الفنية. ويقول المثل، من الضرورة، تكون المنفعة. وهكذا من منبع مشروعه التربوى، استطاعت المدرسة العليا للمسرح (EST) أن تجعل من نفسها المنادية برؤية أخرى لمهن المسرح. إذا كانت فى البداية هذه المهمة قد جعلت منها المركز الرئيسى لمسرح التداخل، فإنها ستتطور رويدًا رويدًا نحو تنمية تربية تتحرك فيها النظرية والتطبيق، وتقدم على وجه الخصوص للفنانين، عن طريق درجة دكتوراه متعددة الأنظمة، فرصة لانفتاح على تخصصات أخرى (تصميم، رقص، موسيقى، فنون مسرحية) والتفكير فى أساليب تناغمهم. (صور ٢٦ ، ٢٨ ، ٢، ٣، ٤، h, t. II) لقد حدث ضغط من جانب السوق على التربويين والمعدين والباحثين فى UQAM، والإعداد الذي يُقدم الآن، على مستوى المرحلة الأولى على أية حال، يدعو إلى الاصطفاف أكثر فأكثر على نمط المدارس المهنية وإن يتنازلوا عن التخصص. على عكس ذلك، الابتعاد عن الوسط المهنى وأهم مركز للنشاط الثقافى فى كويبك كان عاملاً محددًا فى اختيار جامعة كويبك فى chicoutimi (UQAC) للرهان على تعدد النظم منذ عام ١٩٨٩ . فى هذه الحالة، فإن اعداد تربية بديلة لم تكن مستحبًا من المجال المهنى ولا من منافسة مدارس أخري، ولكن بالحرية من جهة التى كان يقدمها مكانًا ثقافيًا بحجم

مصغّر، ومن جهة أخرى بضرورة الالتزام، تجاه مجموعة اقليمية، بواجب إعداد وتنشيط. إن برنامج البكالوريا متعددة الأنظمة فى الفنون فى UQAC يتضمن فى الوقت الحالى ستة ميادين تخصصية (تصميم، سينما، مسرح، فنون مرئية، تاريخ ونظرية الفن، نحت) تتحرك من خلالها رؤية جديدة للاعداد الفنى، المتوافقة مع احتياجات الوسط. يسلك الطالب طريقًا فنيًا خاصًا مع تنمية مهارات مختارة فى مجال واحد على الأقل، ويتعلم سريعًا، بفضل تقارب التخصصات الأخرى المدرجة فى البرنامج، أن ينتقل بحرية فى كل مجالات المكان الفنى.

وكما سنرى بعد ذلك، فإن فكرة الانفتاح فى الإساس فى هذا الإعدادين - وبالطبع مع الاعتبار بنجاحهم أو إخفاقهم وبشبابهم النسبى - لا يعفى بالمرة المعدين لتقديم أفضل إعداد لممثلى المستقبل، والسينوغرافيين أو فنيي الإضاءة، وأن يضبطوا هذا الإعداد وفق واقع كل مهنة أى بتعبير آخر، هذا يعنى أن المؤسسة الأكاديمية لا يمكن أن تبقى بعيدة عن الرغبة الملحّة للطلبة، برغم المجالات المختلفة، أن يجدوا ثباتًا مهنيًا، وكذلك ضرورة الالتزام بالقواعد الفنية للوسط الذى يعدون أنفسهم له. إن هذه الحقيقة معروفة فى أساليب الإعداد التى تقوم بشرحها. ولكنها ليست بالطبع واحدة وتتطور بعدة طرق، ولكنها تجبر على وضع خط حدودى أين تبدأ وأين تنتهى الأرض التى نريد أن نخضعها للتحليل التاريخى.

تحرّك هذا الاقتناع الرؤية الاجتماعية التى وضعنا أنفسنا فيها والتى تؤيد أنه فى مجال الإعداد، كل اختيار، حتى لو كان ظاهريًا ضد القاعدة، هو موجّه من مجموعة متجانسة القيم التى تؤسس انتماء العناصر لمكان واحد مخصص.

وهذا يشرح بصورة كافية لماذا سنتحدث قليلاً عما يحدث خارج كويبك. بالطبع، سنتناول حالة كندا، وكذلك الولايات المتحدة على الأقل لأن النماذج التربوية متعددة التخصصات فى كندا نستلهم الكثير منها. ولكن لا يمكننا التعرض لهذين الواقعين باقتراح نفس أسلوب التحليل حيث إننا نعلم أن الوسط المهنى المرجعى ليس واحدًا، وأن الاختيارات والاتجاهات التربوية لم تكن تتبع نفس التحديات المؤسسية فى حالة كويبك، الوضع على الأقل واضح: المقصود هو تحليل كيف تساهم الأشكالية متداخلة النظم، حيث تتداخل المدارس وأماكن أخرى للتدريس فى ديناميكية مؤسسية، فى إعادة تعريف حدود الإبداع المسرحى.

الإعداد المؤسسى.

المدرسة القومية للمسرح بكندا (ENT) تجمع مدرستين تحت سقف واحد، انعكاس للواقع الثنائى الثقافى للبلد علما بأنه. ستكتفى الدراسة الحالية بالقسم الفرنسى لهذه المؤسسة الفيدرالية، التى تقع فى مونتريال منذ إنشائها عام ١٩٦٠ . قصة هذه المدرسة هى قصة تتابع فرنسى يبدأ yean Piene Ronfard، المطرود الفرنسى المهاجر والذى سيكون ضمن أول فريق للأساتذة وينتهى Michel Saint - Denis مؤسس المدرسة القومية العليا للفن الدرامى فى استراسبورج ومؤلف الخطة العامة لـ ENT، وأخيرًا Jacques Copeau، رائد التجديد فى المسرح فى العشرينيات والثلاثينيات عن طريق تربية جديدة كسبت سريعًا فى كويبك أنصارًا كثيرين.

يشرح هذا التتابع بلا شك الفلسفة العامة التى تنشط هذه المؤسسة، وهى بالطبع أعرق مؤسسة فى كويبك، ويصفها البعض بالإنسانية. فى قلب المشروع

التربوى ، يكون الممثل، وكل ممثل يعتمد على قاعدة أساسية للإبداع وهى نص كاتب، ويفضل أن يكون من كويبك، حتى يستطيع المؤدى أن يجد فى أدائه الركائز النفسية والشعورية القادرة علي "الافصاح عن روح كويبك"[٨] يتضمن الإعداد خمسة محاور[٩]، وأكثرهم حداثة، الاخراج، ولو أنه كان منذ البداية يسلط الاهتمام على إعداد الممثل، وهو مخاطرة أن يقم انفتاحًا أكبر للفنون الأخرى أكثر مما يتجه البرنامج الحالى . لأنه باعتراف مدير الدراسات والبرامج نفسه، Gilles Renaud، تداخل الأنظمة فى المدرسة ليست أولية، إلا إذا اعتبرنا كل إعداد فى المسرح وكأنه متداخل الأنظمة. مثل الكثيرين من مسئولى الإعداد، فإن Renaud يؤكد أن طموحه هو تحضير بقدر الإمكان طلبته للحياة المهنية التى تنتظرهم، وأن يجعل منهم بقدر المستطاع فنانين متعددى القدرات، وهو تعبير لا يرقى إلى درجة تداخل الأنظمة: "إذا كنا نقصد بتعدد النظم إعداد فنانين كاملين للمسرح، فى هذه الحالة، نعم نحن نؤمن بذلك. ولكننى أظن أن التعبير ليس محددًا. ويمكننا هنا أكثر جعل الطالب يشعر بواقع التخصصات الفنية الأخرى، مثل الموسيقى، والرقص، والتصوير بواسطة ورش وتمرينات دقيقة وموجهة توجيهًا سليمًا.[١٠]

فى إطار تربوى ضيق للغاية والذى يتكرر النموذج الخاص به من مدرسة إلى أخرى، يكون الزمن بالطبع عاملاً يلعب ضد انفتاح أكبر على الفنون الأخرى،

---

(٨) دراسات جمعتها وقدمتها Anne - Marie Gourdon ، باريس، CNRS، مجموعة "فنون المسرح، ١٩٨١، صفحة ٢٤٧ إلى صفحة ٢٦١ .

(٩) عرض، كتابة مسرحية، إخراج، سينوغرافيا، إنتاج.

(١٠) Gilles Renaud إلى yves Jubinville، عام ٢٠٠٠ .

ويساهم فى فرملة فضول يبدو لدى المعدين والطبة. على أكثر تقدير، يمكن استرضاء هذا الفضول داخل ورش أو دورات من منظور مشروع تعدّه المدرسة والذى سيتطلب بصفة استثنائية استقطاب كفاءات فنية خارجية:

"يكثر الحديث في السنوات الأخيرة عن تأثير الرقص على المسرح. بعض طلبتنا القدامى يعملون ضمن فرق تتخصص فى هذا النمط من المسارح. ولكن هنا، فى المدرسة، لا توجد محاضرات رقص بالمعني المفهوم. ولو أننا مؤخرًا، قمنا باستقبال متخصص فى الرقص اليابانى، والذى قام بالتدريس لمدة عشرة أيام لمجموعة من الطلبة، تقنيات فى تصميم الرقص متقدمة جدًا. كانت الأيام الأولى صعبة بالنسبة للجميع. المقاومات كانت شديدة بالرغم من وجود فضول الارادة الطيبة. فى نهاية الدورة، قدم الطلبة عرضًا أسعدنا وأظهر أن هذه التجربة، برغم قصرَها، كانت مفيدة".(١١)

هل يمكن أن يكون لهذه التجربة توابع؟ هذا سؤال يفرض نفسه. بما أن هذا يحدث فى كثير من مدارس المسرح، فإن الإعداد فى ENT يقوم بتنظيم مجموعة من المحاضرات على هيئة ورش تلبى أساسًا متطلبات المهنة. بالنسبة للممثل الطالب الذى يريد أن يعمق اكتشافه لمادة تصميم الرقصات مثلاً، فإن المسئولين فى المدرسة يقدمون مبدأ أنهم ليس لديهم فى المدرسة الكفاءات التى تستطيع تقديم هذا التدريس، وخصوصًا إنه من مسئولية الفنان، عندما ينتهى من الكادر المدرسي، أن يقود بنفسه ولنفسه هذه التجارب، إذا رغب فى ذلك.

---

(١١) Gilles Renaud إلى yves Jubinville، عام ٢٠٠٠ .

إن التقليد التربوى فى ENT قد سمح لبعض التخصصات الخارجية أن تحتفظ بمستواها داخل البرنامج مهما كان الثمن، وأن تسمح للطلبة أن يقدروا على الأقل الأهمية لفنان اليوم أن يتأقلم مع لغة فنية أو أكثر، بشرط أن يكون على صلة بالمسرح فى مدارس المسرح فى كويبك. وهى تذكر، فيما تذكر، وجود محاضرات وورش داخل برنامج ENT، تقدم فيها بخلاف المحاضرة التقليدية للصوت، مدخلاً للموسيقى. وهى تقول إن أهمية مثل هذا التعلّم ينتشر أكثر وأكثر فى كويبك حيث راهن بعض المخرجين منذ بضع سنوات (Denis Marleau) [١٢] على الاشتراك مع مؤلفين موسيقيين الذين لم يعودوا يكتفون بخلق أجواء صوتية، ولكن يبدعون موسيقى حقيقة للمسرح، ولأن بعض المخرجين الآخرين (Dominique Champapne)[١٣] يطلب من الممثلين أن يكون لديهم القدرة على العزف على آلة موسيقية. من هنا جاءت أهمية أعضاء تدريس موسيقى فى ENT الذى يتضمن محاضرة فى الغناء الفردى للممثل، محاضرة عن الغناء الكورالى وأخيرًا محاضرة سماع موسيقى مخصصة لكل الطلبة (ممثلين، كتّاب، فنيين ومخرجين) من السنة الأولى حتى السنة الثالثة، بواقع ساعة ونصف أسبوعيًا. وتشرح Jeanne Bovet فى مقالها:

"تقوم Catherine Gadouas، وهى موسيقية ومؤلفة موسيقية للمسرح بتقديم محاضرة سماع موسيقى يهدف إلى اكتشاب معارف عامة عن تاريخ الموسيقى الغربية. إن الصلة بين الموسيقى والمسرح تبقى فى المقام الأول من حيث

(١٢) المدير الفنى لمسرح Ubu - تعاون مع موسيقيين عديدين.

(١٣) مخرج شاب فى كويبك. قام بتطوير عرض جماعى "Cabaret neiges noires"، مسرح موسيقى نجح نجاحًا جماهيريًا كبيرًا.

الاهتمام، حيث تتضمن المحاضرة جزءًا عمليًا مرتبطًا بتمرينات الأداء الخاصة بالطلبة: على سبيل المثال، التعرّف على التراجيديا اليونانية يصاحبه اكتشاف إيقاعات قديمة. إن دراسة الموسيقى تكون فى الأساس فى خدمة فهم وأداء النصوص الدرامية، مع اهتمام خاص بالمواد التعبيرية للطباق اللحّنى والإيقاعى"(١٤)

ويؤكد أن فى عالم مثالي، Gilles Renaud إضافة للمجال الموسيقى يجب على الممثل بالضرورة أن ينفتح على التخصصات الفنية الأخرى. فى رأية، أنها فى الوقت الحاضر معوقات عملية وأن هناك حدودًا يفرضها مرور الوقت أثناء الإعدا والتى لا تسمح بالإقبال الكامل في المجال المتداخل النظم فى المشروع التربوى للمدرسة. ويوجد مسئولون آخرون للاعداد المسرحى فى كويبك لا يشعرون بنفس التفاؤل والحماس. فى ***كونسرفتوار الفن الدرامى*** فى كويبك، توجد مؤسسة أنشئت عام ١٩٥٨(١٥)، مديرها Michel Nadeau، تعلن عن موقف مخالف تمامًا: الإعداد الحالى لايكسب شيئًا، فى رأيه، للتأقلم والانفتاح بصورة أكبر لما يعتبره هو ظاهرة مازالت مهمّشة، بل أكثر من ذلك، هى بطبيعة الحال طارئة. فى مدينة تضم La Capafe، نندهش لقلة وجود قبول لفكرة تداخل النظم الفنية. و أجاب Michel Nadeau، فى هذا الشأن أن عروض Lepage تؤكد، إذا كان ذلك ضروريًا، أن الممارسات تتداخل فى النظم الفنية ولا تجبر

---

(١٤) J. Bovet: "هل نحن نعرف الموسيقى؟ مكانة التدريس الموسيقى مدارس المسرح فى كويبك"، فى "الدليل المسرحى، رقم ٢٥ ، SQET/Creliq، ربيع ١٩٩٩ . صفحة ٧٥ .

(١٥) فى البداية أنشئت كفرع لكونسرفتوار الفن الدرامى فى مونتريال، ثم تحررت عام ١٩٧٠ لتستجيب لرغبات منطقة العاصمة القديمة.

بالضرورة وجود إعادة نظر للتربية الحالية للممثل، على الأقل التربية التى تطبّق فى الكونسرفتوار، حيث إنها لا ترتكز على الممثل ولا تهدف بصفة خاصة إلى إبرازه.

"عندما نفكّر فيما يطلبه Robert Lepage من ممثليه، نجده قليلاً فى كثير من الأحيان. فى أحد عروضه الأخيرة، Zulu Time، وعروضه قليلة، خصّص المخرج مكانًا واسعًا للموسيقيين، الذين تقدموا على المسرح، بدلاً من الممثلين، مرتديين ملابس طيارين. لماذا تغيير أى شيد على طريقتنا فى التدريس بينما العروض متعددة الأنظمة لا تخصص أجزاءً محدودًا للممثل؟"[١٦]

نحن نلمس هنا عقدة المشكلة. إن تنمية التربية المسرحية فى كويبك منذ إصلاحات الستينيات والسبعينيات قد حدثت بتوسع حول مهنة الممثل الذى تتمركز حوله اليوم أساس اهتمام وطاقات التربويين والمعدين: يكوّن الإعداد فى عيون الوسط المهنى الطريقة المثلى لوضع جودة لكل مؤسسة. إن هذه الرؤية متجانسة، هكذا يقولون، مع التطور الأخير للممارسة المسرحية نفسها (والا كانت قد حرضتها؟) والتى، بعد عدة محاولات، خصوصًا من ناحية السينوغرافيا، قد تعطى للممثل دورًا مهمًا، مناسبًا مع العودة للنص وفن مسرحى يسعى إلى التنمية فى تكافل مع الإبداع المسرحى[١٧] إن ما يصرح به مدير كونسرفتوار الفن الدرامى، هذا فرضًا أنه على اساس، متوافق مع

---

(١٦) Michel Nadeau إلى y. yuliville، مابو ٢٠٠١ .

(١٧) الروجوع فى هذا الموضوع إلى مقال Josette Féral: "الممثل المتحرر" فى مسرح جمهور، رقم ١١٧ ، Genevillierc، ١٩٩٤ ، من صفحة ٩٦ إلى صفحة ١٠٢ .

المجهودات التى تقوم بها المدارس المهنية فى إعداد الممثل والتى يتنظر منها أن تدفع حصصًا على خشبة المسرح أولاً، وخارجها بعد ذلك على شكل اعتراف اقتصادى واجتماعى.

بماذا نجيب على الذين يطالبون بوضع المبدع بالنسبة للممثل، عندما لا يصبح الإدراك الجارى بخصوص الممارسات التى تستخدم وسائل الإعلام مثلاً تكون من عواقبها أن الممثل لم يعد محور العرض وأن الأداء يصبح إذن جزءًا من أجزاء الخطاب المسرحى؟ فى هذه التصريحات يوجد بالطبع جزء يرجع إلى عدم الدقة التى تحيط بالتعبير فى وسائل الإعلام. وهى تؤدى ما ينشأ بين المؤدى وشخصيته، وأحيانًا أخرى تؤدى إلى صورة المشاهد المعزول فى وحدته، منتجًا مواقف وتصرفات حفظها فى القاعات المظلمة للسينما. وهناك قلق آخر ينشأ من الأيديولوجيا، التى من كثرة تركيزها على الإعداد الإعداد على كان ذلك شخص الممثل على حساب المهن الأخرى فى المسرح(١٨)، تؤسس اليوم معايير الجودة (والنجاح) للعرض، أو تركّز على لياقة وتمكّن الممثل. إن الإبداع الذى لا يتبع هذه الايديولوجيا سوف يدفع وضع وقيمة التخصص.

لماذا إذن التغيير؟ يجب فى البداية أن يكون هناك طلب بهذا المعنى من قبل الطلاب، القدامى والجدد، بما لا يراه Michel Nadeau، الذى يرى أن ما تأتي

(١٨) L. Hebert يقدم نفس الخلاصة فى دراسته: "برغم ارادة الادارة لاعطاء كل برنامج استقلاليته من أجل اعداد مبدعين، يبدو هنا فى (ENT) كما فى المدارس المماثلة، لا نهرب من محاولة التركيز على الممثل على حساب المهن الأخرى فى المسرح، والذين يصبحون مؤدين لأعمال ثانوية" (إعداد الممثل فى كوبيك" فى إعداد الممثل، سبق ذكره، صفحة ٢٠٥٩ .

به التقنيات الجديدة، إذا كانت مستوردة أو لا من الفنون الأخرى ستكون مفيدة إذا ما أستخدمت لتحسين الأداء ومضاعفة مسرحة الممثل. فى هذا المجال، يذكر مدير كونسرفتوار الفن الدرامى فى كويبك خبرات حديثة أو مستقبلية سيكون هناك فرصة عن طريقها للممثلين الطلبة أن يحتكوا بفن العرائس، والسيرك أو الأوبرا لتوسيع قدراتهم.

فى حالة الأوبرا، المشروع عبارة عن إيجاد صلات بين طلبة كونسرفتوار الفن الدرامى والموسيقى فى كويبك، حيث إنهم برغم وجودهم تحت سقف واحد، قد تعودوا خلال سنوات أن يعيشوا فى عوالم منعزلة. فإن جمع حصة أداء مع حصة فن غنائي، فرصة للمؤسسة لاسترجاع ممارسة كان يقوم بها الكونسرفتوار القديم والتى ضاعت منذ سنين، هذا ما يؤكده Nadeau، وبلاشك كان سببها الارادة الواعية لكل قسم أن يكسب استقلاله بالنسبة للأقسام الأخرى. أما بالنسبة لفن العرائس. فإنه تخصص، بالرغم أنه مرتبط بازدهار مسرح للأطفال فى كويبك، كان فى البداية موضوع فى إطار ورشة الأداء التراجيدى. فى هذه الظروف، لا يمكن إعداد فناني العرائس، ولا أن يطمح الكونسرفتوار فى اجتذاب أحد لفنون الحلبة بإدخال فقران للسيرك فى التدريب المعتاد للممثل. بهذه الطرق الملتوية غير المألوفة، والتى هى طرق مفتوحة بفض التقليد المسرحى ذاته، يكون الطالب مدفوع إلى اكتساب أرضية الممثل بلا حدود.

بنفس الفكر، ولكن بإرادة أقوى، يتناول مسرح GEGEP Lionel Groulx[١٩] الذى يقع فى ضاحية Sainte - Thérese القريبة من مونتريال، مسألة تداخل

---

(١٩) CEGEP : (مدرسة التدريس العام والمهنى) تقترح نوعين من الدراسات، الأول (ما قبل الجامعى) على مدارسنتين، الثانى (تقنى) على ثلاث سنوات.

الأنظمة. الفكر نفسه وطريقة أخرى، هذا ما يجب أن نضيفه، لأن هنا التدريس يتناغم مع إيقاع المشروعات فى CEGEP التى تتحرك أحيانًا حول خامة مختلفة عن النص الدرامى التقليدى – يمكن أن يكون تمثال، رواية، صور فوتوغرافيه – ولكن يتم استخدامها بطريقة ما لتصبح ركيزة أداء وأداة مولدة للإبداع. إن حالة هذا المسرح تستحق أن نتوقف عندها نظرًا لوضعها الخاص فى نظام الإعداد المسرحى فى كويبك. المقصود هو برنامج يقال إنه "يقنى" يستمر ثلاث سنوات مكثفة من المحاضرات العملية، وفى نهايتها يحصل الطالب على معادلة لدبلوم الدراسات المدرسية (DEC). إذًا كان هذا الإعداد قد استطاع أن يندرج بين أفضل أنماط الإعداد فى الوقت الحالى وأن ينافس ما يقدمه الكونسرفتوار والمدرسة القومية للمسرح، هذا لأنه يكتمل هذا التناغم الذى يأتى من تقليد الفرق – المدارس حيث كان يتم التعلّم فى خشوع إنتاج العروض.

منذ السنة الأولى، يتم إدماج الطلبة، طلبة الأداء وطلبة الإنتاج والسينوغرافيا فى عمل إبداعى يدوم عدة أشهر ويشرف على أبحاثهم، العملية والنظرية، والذى يفرض على كل هيئة التدريس طريقة تداخل مبنية على الاشتراك والتعاون. فى مثل هذا الإطار، فإن فرصة اللجوء إلى فنون أخرى فى منظور حقيقى للتداخل تكون مرجوة. هذا هو رأى مدير الدراسات فى هذه المدرسة، Ghislain Fillion، الذى يصّر على إضافة تحديدات فى معنى تداخل الأنظمة. وهذه التحديدات تناسب تحفظات المسئولين التربويين الآخرين الذين يؤكدون على ضرورة التركيز على إعداد مسرحى تخصصى فى أساسه وأهدافه، وهذا، يعني أن المدرسة لا يمكن أن تسمح أن تكون فى خدمة فن افتراضى. إن تعريف تداخل الأنظمة كوسيلة لخلق مناطق حوار بين اللغات الفنية التي تصبح أيضًا بالنسبة لكل واحد منهم مناطق مخاطرة وإعادة تدفّق يتفق جيدًا مع رؤية المعدين فى CEGEP.

من مشروع عرض إلى آخر، هؤلاء المعدون يركزون على أن الحافة غير المسرحية تشجع الإبداع، وتجبر الطلبة إلى الاستفادة بمواردهم الشخصية والموارد التى تضعها الثقافة تحت تصرفهم، من أجل البدء فى عملية الترجمة، التى تميّز كل شكل للإبداع المسرحى، كما كان يقول Antoine Vitez فى محاضراته:

"إن إعداد الممثل لدينا ينقسم إلى محورين: الأول يخص مدخل الريبوتوار ويفترض تعلّم التقنيات الأساسية، الثانى يخص عمل الإبداع، وهنا، أعتقد، أنه يسمح بتجارب يمكن أن نسميها متعددة النظم. مثلاً، فى الإبداع، فى السنة الأولى، نقطة البداية تكون دائمًا نص أدبى غير مسرحى، عادة رؤية. هذا العام، كان عمل الطلبة على رواية Umberto، "اسم الوردة"، والتي تنتمى إلى السينما الثالثة، ستكون نقطة البداية هى التصوير. الفكرة هنا أيضًا، هى أخذ خامة غير مسرحية ستستخدم كمولد وسيتشجع الممثلين والفنيين على عمل التطبيع أو الترجمة. نحن متأكدون أن هذه الطريقة لها آثار تربوية إيجابية".[٢٠]

إن الإعداد فى مدرسة Lionel - Groulx لا يتميز كلية فى هذا المجال عن الإعداد الذى يقدّم فى أماكن أخرى. ولكننا نلاحظ مع ذلك في خطاب المسئول عن المدرسة طموحًا قد يؤدى إلى مزيد من الاكتشاف من هذه الناحية، إذا ما أتيحت ظروف أفضل وميزانيات أكبر. إنه خطاب قد حّرك مؤخرًا إقامة برنامج للإعداد المتخصص في المسرح الموسيقى – يشرح Ghislain Fillion فى هذا الصدد أن البرنامج لم يأتى بعد بثماره وبالتالى لا يمكن تقديم حساب عنه الآن.

---

(٢٠) Ghislain Fillion إلى y. Jubimrle، إبريل ٢٠٠١ .

ويؤكد مع ذلك أن الحاجة كانت ولا تزال مشروعة لتقديم مثل هذا الإعداد في محيط ثقافى حيث يكون مطلوب من الموسيقى والمسرح أن يتقابلا أكثر بالفعل. إن مثال الكوميديا الموسيقية التى تأخذ هنا كما فى أوروبا أبعادًا صناعة حقيقية، يأتى إلى الفكر فورًا. إن كويبك، مع Luc Plamondon على رأسها، هى بلاشك المكان فى العالم الفرنكوفوى الذى يظهر فيه بوضوح الاهتمام بهذا النوع من العروض، وهذا يتطلب بالضرورة طلبًا (من جانب الجمهور ومن جانب الفنانين) لابد أن تستجيب له المدرسة.

لقد راهنت مدرسة Lionel - Groulsc أنه بالموارد التى تمتلكها، هى قادرة على الوفاء بهذا المطلب. ويؤكد Fillion أن هذا الواقع المهنى والاقتصادى لم يكن العنصر الأكثر تأثيرًا فى قرار البدء فى هذا البرنامج:

"كان علينا محاربة فكرة أو تفكير قوى لدى الطلبة، وكذلك فى وزارة التربية، التى كانت تربط البرنامج بازدهار الكوميديا الموسيقية على الطريقة الأمريكية. لقد عملنا من أجل أن نتعدى هذا الأفق حتى لم نخفى أن طلبتنا فى نهاية إعدادهم سيجدون أماكن عمل مناسبة. وبتواضع أكبر، قلنا لأنفسنا إنه فى مواجهة التنوّع وكثرة هذا النوع من العروض فى كويبك، من الأفضل أن نفكّر في امكانية مساعدة الإبداع، هنا فى هذا المكان، لنشكل مسرحًا موسيقيًا يكون أكثر ارتباطًا بتقاليدنا. يمكن للمدرسة أن تسمح بذلك، أعتقد ذلك: أن نتساءل، وأن نربط بين الماضى والحاضر".(٢١)

---

(٢١) Ghislain Fhislan إلى y. yulivlle، حدث سبق ذكره.

إن هذا البـرنامج، المبنى هو أيضًـا على ثلاث سنوات، يجـمع حتى الآن على الأخص أساتذة تخصصات مسرحية وموسيقية عملوا جميعًا فى المجال الآخر. إلى هؤلاء انضم متخصصـون فى الرقص يتعاونون بدقـة فى المشروعات المختلفة للعـروض التى تم تقـديمه منذ بدأ البـرنامج، من سنتين. لا يلزم أن نقـول إن المدخل متداخل النظم هو الهدف فى كل الحالات وأنه يفـرض أسلوب عـمل بين المعدين الذى يطالبـون من جهتهم بافتاح على التقاليد وعلى تطبيقـات العمل لكل مجـال فنى ونضيف أن أنواع العروض التى تقدم، خصوصًا الكوميديا الموسيقية والأوبرا، قد وضعت على ممر الزمن عددًا من بروتوكولات الإبداع المشتركة التى تتـولى المدرسـة نقلها، وهى بروتوكولات تسّهل التقـابل بين الفنون فى مـجـال الموسيقى، والغناء، والمسرح والرقص.

وتسير الأمـور إيجابيًا بخلاف هذين المجالين الممارسين (كوميديا موسيقية، أوبرا)، من ناحيـة أخري، تمثل مـشكلات على مستـوى الإعداد. إنه أهم مـعوّق تجاه النظم المتداخلة، كما يرى Michel Nadeau، من كونسرفتوار الفن الدرامى فى كـوبيك، الذى يعتـرف إلى أى مـدى مـغـامـرة تداخل النظم تؤدى ، بـالنسبـة لمدرسـة خاصـة بالمسرح إلى تغيير جذري فى طرقها. وانطلاقًا من مبدأ أنه فى الأسـاس الفنان متعدد التخصصـات لن يؤدى مهنته بالطريقـة نفسها مثل الذى اتبع إعدادًا مسرحيًا كلاسيكيًا، وأن حدث العرض الذى ينتج عنه لن يقابل بنفس الطريقة من قبل المشاهد، ويبدو منطقيًا أن نفكر أن هذا يطلب أكثر من تطبيع لمدرسـة المسرح، ولكن اختـراع مشـروع تربوى جديد يكون قادر على الفن الجديد الذى يظهـر. إن مـثل هذا المشـروع غيـر مسـتـعد ليـرى النور فى كويبك، بينمـا التفكيـر يتـواصل حول ضـرورة الحفـاظ على مجمل البـرامج الحاليـة في المسـرح

وفى التخصصات الفنية الأخرى. ما هو مؤكد، هو أن فى الأوساط الفنية مازالت هناك منطقة ممارسات متداخلة ذات نظم متداخلة تستمر فى التنمية وأنها تحدث بلا توقف تغييرات مؤسسية، خصوصًا فى البرامج المدعمة للمبدعين وفى نمط المداخلة التى تشجعها أماكن أخرى للإعداد، خصوصًا الجامعات التى راهنت منذ بضع سنوات على استثمار، بالتوازى مع البحث والتدريس النظرى، مجال الإعداد العملى فى الفن.

تداخل النظم بين المعارف والتطبيقات:

وضع الجامعات.

فى جامعة كويبك Quebe ***فى*** *Chicoutini* (UQAC)، إحدى خمس جامعات تكون شبكة الجامعة فى كويبك، كان وجود بكالوريا ذات النظم المتداخلة فى الفنون (BIA) منذ عشر سنوات ، له عدة أهداف. أهمها كان بالتأكيد وضع مؤسس، بمعنى أن العديد من الأصوات ارتفعت فى هذا الوقت لتغيّر من مهمة الجامعة، وكانوا يطالبون بإعادة تقييم عام للإعداد. بهذا الفكر، تم اعتبار التخصصات الفنية من نفس زاوية التخصصات العلمية والتى كان تطورها قد مرّ، منذ آخر إصلاح مدرسى فى كويبك [٢٢]، فى الطريق المعاكس، طريق التخصص المتزايد حتى يتحقق التقدم الاجتماعى، والثقافى والاقتصادى للمجتمع. وكان السبب فى هذا التغيّر هو أن مثل هذا الوعد لم يُنفّذ، وإن تقدم المعرفة فى كل تخصص كان له تأثير سيىء لحرمان جيل من الطلبة من معارف أساسية وضرورية لاندماجهم الاجتماعى والاقتصادى.

---

(٢٢) إعتبارًا من ١٩٦٣، بدأت حكومة كويبك استطلاعًا واسعًا حول التعليم ووضع التقرير (Rapport Parent) حدود النظام المدرسى العام الذى نعرفة اليوم.

وكانت هناك عدة حلول ضد التخصص، وكان يمكن تطبيقها، كما يقولون، فى مجال الإعداد الفنى ومجال العلوم. وكان التيار الإنسانى الذى كانت تمثله الولايات المتحدة مع Allan Bloom، مؤلف منشور قوى يفضح فيه أخطاء الجامعة الأمريكية[٢٣]، يقترح إعادة التركيز فى التدريس للمرحلة الأولى على الإعداد الأساس، مع التأكيد، على الانسانيات، مكوّنًا قاعدة معارف مشتركة تكون مهمتها جذب المعارف الخاصة . وكان أنصار ما بعد الحداثة حذرون أمام هذه المداخلة، فانتقدوا بشدة هذه المعرفة التى تدعى العالمية، وكانت النتيجة المباشرة هذا النقد هى تقديم المؤسسة الجامعية كنوع من حقل الأطلال، حيث يمكن، ما بين المعركة القديمة، أن نرى برغم كل شىء بزوغ نظريات متعددة وعلم أكثر تلاؤمًا مع احتياجات السوق.[٢٤]

تدخل النظم الفنية فى هذا المحيط كطريق بديل يسمح بتوافق "المظاهر الأساسية والمتخصصة للإعداد"[٢٥] وقد طوّرت كأداة مداخلة بحيث تستطيع الحفاظ بصورة كاملة على الديناميكية الخاصة بكل تخصص، ولكن من منظور إزالة الحواجز. وبالفعل، هذا يعنى بالنسبة لتدريس الفنون مشروعًا تربويًا حيث

---

(٢٣) Allan Bloom : دراسة عن انحدار الثقافة العامة ، مونتريال، باريس، Guerin / yullierd ١٩٨٧، ترجمة Paul alexandre، العنوان الأصلى The closing of the American Minal.

(٢٤) يقولون سوق الهوية. هو على الأقل زمن "الدراسات الثقافية "Cultural Shdies"، يسمح للجامعة الأمريكية باستثمار مجال الاجتماع والسياسة من منظور الزبون حيث يخدم المعرفة مصالح مجموعات خاصة : gay studie ،Women studies, Hispamic studies Black studies

(٢٥) بكالوريا متداخلة النظم فى الفنون. جامعة كوبيك Chicoutimi، أكتوبر عام ١٩٨٨ صفحة ٤ .

يكون الطالب مطلوبًا منه أن "يسير فى الطريق الذى اختاره مع الحفاظ على صلات دائمة مع محاضرات يكون مضمونها محددًا عن طريق مداخلة مفتوحة على العديد من التخصصات".[٢٦] فى VQAC، تتضمن البكالوريا متداخلة الأنظمة فى الفنون (BIA) ستة تخصصات[٢٧]، ولو أنها متقاربة، فهى تقدم خصائص مختلفة للغاية، ويتحرك حولها أساس مضمون التعلّم، ولكنهم موضع اختبار بصفة دورية من نظرة خارجية. إن BIA هى أكثر من كونها ارتباطًا بسيطًا للتخصصات والتطبيقات الفنية، وتقوم باقتراح أسلوب يركّز ليس على اليوتوبيا الخاصة بفن متعدد الأنظمة، ولكن على البحث عن بروتوكولات مشتركة أو مناسبة بين التخصصات التى تسمح بتنظيم مؤقت لتعاونهم.

يؤكدRodrigue Villenews، أستاذ المسرح والمسئول عن البرنامج على هذا التحليل: "نحن نبحث قبل أى شىء عن إعطاء إعداد أساسى فى الست ميادين التخصصية، ولكن مع الاقتناع أن هذا الإعداد سيكون له صبغة مختلفة بفضل المجال متداخل الأنظمة. السينمائى سيكون دائمًا سينمائيًا، ولكن الطلبة النابغين الذين مرّوا من هنا هم الذين نلاحظ لديهم ذوقًا للتصوير، وللتصميم، وللمسرح".[٢٨]

يشرح Rodrigue Villeneuve أن BIA تنمو أولاً حول قسم الفنون المرئية، وهو تخصص يتطوّر منذ عشرين عامًا نحود تداخل النظم الفنية وفق منطق

---

(٢٦) نفس المرجع، صفحة ٧ .

(٢٧) مسرح، نظرية وتاريخ الفن، سينما وفيديو، تصميم، تصوير، نحت.

(٢٨) Rodrigue Villeneuve إلى .Y.yulrnville، مايو ٢٠٠١ .

داخلى حيث تكون الفصائل التقليدية الأولى، الموروثة من الفنون الجميلة (التصوير، النحت، العمارة، فنون الديكور، التصوير الفوتوغرافى)، تاركة أماكنها لتطبيقات مختلفة (تجهيزات) وتقود بقوة الأشياء إلى استعمالات جديدة تربوية.

ولكن كيف ولماذا إدخال المسرح والسينما والتصميم؟ إنه بالتحديد هذا التحدى الذى سيجعل المغامرة خطيرة ومثيرة فى آن واحد، لأن من جهة وأخرى، واضعوا هذا المشروع يعترفون أن المسرح، على سبيل المثال، يكوّن فى حدّ ذاته، مجموعة من التطبيقات الفنية المستقلة، التى تمتلك تاريخة، ولكن تطوره الأخير كان يشير أيضًا إلى إرادة تخطى كانت تقوده إلى التردد على مناطق يحتلها فنانون مرئيون. ويؤكد Rodrigue Villeneuve إن دمّج المسرح لم يتم بدون صعوبات، وهو يعترف أن الاتجاه العام للبرنامج، خاصة ماله صلة بالنماذج النظرية التى تسانده، يبقى متأثرًا بهذا التاريخ وأن ذلك له تأثيرات على جميع المستويات. وهو يذكر فى هذا الشأن برنامج المرحلة الثانية حيث حافظت الفنون المرئية لا أكثر ولا أقل على سيطرتها على التخصصات الأخري، حتى لو أكدت المؤسسة أنها حققت البرنامج فى امتداد المرحلة الأولى. ويبقى أن إذا كان المسرح فى البداية له دور ثانوى فى BIA، فإنه لاشك يشكل أحد أركانه الآن، ليس فقط فيما يخص المضمون ولكن فيما يخص عدد الطلبة.

صورة ٢٦و٢٨





٢٦ ، ٢٨ - "حمام افروديت" - لوحة حية - تعاون للياقة والتجهيزات بمصاحبة تفكير شعرى عن الإنتاج الجسدى التشكيلى - المدرسة العليا للمسرح، UQAM، مونتريال، ديسمبر ١٩٩٧.
(UQAM/Gilles Saint - Pierre **تصوير**)

منذ بداية BIA، كان الهم الأقليمي هو الذى يشغل المبدعين ومن بعدهم الأساتذة الذين شاركوا فيه وبسبب هذه الإرادة فى خلق مكان إعداد للفنانين المحليين، فرض النموذج المتداخل النظم نفسه. يتحرك الواقع الفنى والثقافى فى منطقة بعيدة بالفعل حول عدد محدود من المؤسسات والمجموعات التى تقدم نشاطًا إلى حد ما منتظمًا. يتقاسم بعض مراكز الفنانين المدعّمة (تمويل من السلطات المحلية) وتجمعات مبدعين بدون مكان، المبالغ الضئيلة للإنتاج الانتشار (عروض ومعارض تتبادل نفسى المكان) التى توضع تحت تصرفهم، وبالتالى تؤدى إجباريًا رسالة النظم المتعددة. تلعب جامعة كوبيك فى Chicoutimi دورًا رئيسيًا فى هذه الديناميكية الخاصة، ليس فقط بتقديمها مساحة إبداع للمجموعة، ولكن خصوصًا بتطبيق وتثقيف، منذ فترة الإعداد، طلبة – فنانين، قيم الاندماج التى أصبحت بالضرورة المعتاد فى هذا الوسط الثقافى. ضرورة لسببين. أولاً تعطى هذه القيم معنى للالتزام الفنى الإقليمى الذى يساعد جزئيًا فى الحد من هجرة الشباب، والأصغر سنًا، نحو المراكز الكبيرة. إن التحرك بين التخصصات الفنية يحدث بالفعل ديناميكية مؤازرة لدى المبدعين وهى التى تشجّع المنافسة. ثم إن هذه القيم تعمل على التوازن مع الاتجاه الطبيعى فى المنطقة، حيث تكون الشبكات الفنية ضعيفة، ويمكن أن تُمسك فى كمين المردودية التى تحكم على الفنانين أن يكون ناقلين لصناعة ثقافية ترفيهية سياحية مزدهرة.

لا يمكن لهذه الروح المؤازرة أن تنسينا أن الإعداد الذى تقدمه BIA فى جامعة UQAM لا يستطيع سدّ كل احتياجات المنطقة فى مجال التنمية الفنية، وأن أهم عائق فى البرنامج، إذا كنّا نحسبه ضمن العوائق، هو تقديم إعداد تخصص غير كاف إذا ما قورن بالإعداد الذى يُقدم فى المراكز الكبيرة حيث تتمركز العناصر الأكثر ديناميكية فى الوسط المسرحى المهنى.

فى جامعة كويبك فى مونتريال Montreal (UQAM)، المشكلة تأخذ شكلاً آخر نظرًا للمكان الاستراتيجى للمؤسسة فى قلب العاصمة الثقافية كويبك Quebec. هذا لا يمنع أن التشكيل التربوى للجامعة وكذلك المعتقدات الراسخة فيه، قد لعبت طويلاً ضد المدرسة العليا للمسرح، وسيقال لفترة طويلة إن إعداد الممثل كان يشكو من تسجيله فى محيط ثقافى يُبعد الطلبة عن واقع الوسط. ولمواجهة ذلك، استطاعت المدرسة العليا للمسرح مبكرًا أن تنمى معنى البحث والاكتشاف المسرحى الذى يتأكد اليوم فى الثلاث مراحل الدراسية كمبادىء موجهة لمشروعة التربوى.

من منظور هذه الدراسة، سنتوقف عند برنامج الدكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون (DEPA) الذى يتوجه بصفة خاصة، وليس حصريًا، لفنانى خبرة راغبين فى القيام بعمل تفكير وتجريب فى إطار النظم المتعددة. هذا البرنامج الدراسى موجود منذ عام ١٩٩٧ فقط فى كلية الفنون بجامعة UQAM التى تتضمن ستة أقسام أو مدارس.(٢٩)

ويشمل DEPA محورين أساسيين، ينضم إليهما محور ثالث لا يخص مباشرة هذه الدراسة.(٣٠) يُعرفها نص المشروع كالآتى:

"المحور الأول: النظم المتداخلة كموضوع للدراسة وتطبيق الفنون. ترتكز الإبداعات والأبحاث على ظواهر تعمل على تداخل التخصصات المعنية وتطرح أسئلة على الميادين التخصصة، الاستراتيجيات وظروف الظهور.

---

(٢٩) فنون تشكيلية، رقص، تصميم، نظرية الفن، موسيقى، مسرح.

(٣٠) سبق ذكره، ملحوظة رقم ٣٤ .

وعلى سبيل المثال: مسألة الحركة فى المسرح الراقص.

المحور الثانى *المقارنة* كموضوع دراسة وتطبيق فى الفن (دراسات مقارنة، تطبيقات على العروض...) يمكن للدراسات والتطبيقات المقارنة أن تتضمن مداخل، وتحليلات، ومواجهات لتخصصات فنية متباينة تكون بالتوازى أو بالتتابع. مثال ذلك: وضع بالتوازى للمنظور فى المسرح والتصوير.(٣١)

يتم اعتبار تداخل الأنظمة هنا من زاويتين، تمت الاشارة إليهما فى بداية هذه الدراسة. الزاوية الأولى يقدمها الوضع الحالى الفنى: "جاء فى مشروع البرنامج أنه يجب أن نرى القوة والإصرار. يؤسس تداخل الأنظمة مُجمل التطبيقات اليوم فى وسط الفنون الحالية. هذا التداخل فى الأنظمة يجعلها تضع نفسها فى مقدمة النشاط الفنى حيث لا يكون المقصود هو ازالة حواجز بسيطة، ولكن انصهارات تؤدى إلى مولد إبداعات جديدة، وفنون جديدة" (٣٢) وهو ما أملته أيضًا المداخل النظرية والنقدية. وهى التى نمت منذ فترة ما بعد الحرب، وبعد ذلك فى السبعينات، وأخذت على عاتقها إعادة تجديد معجم المفاهيم الخاصة بهم وكذلك بروتوكول إبحاثهم، حتى تستطيع مواجهة العمليات الإبداعية، والتى كانت محددة حتى هذا الوقت فى دراسة موضوع فنى واحد (عرض، عمل أدبى أو موسيقى، تصميم رقص، تصوير). تتوافق المقارنة، وهى مكمّل نظرى لتداخل النظم مع منطق إلغاء الحدود التخصصية حيث تتكرر فكرة أن ما بعد المنظور الأوحد لكل لفن، توجد مساحة إبداع إجمالى حيث لم تعد تفعل الطبقات لنظام الفن، وهى مساحة تجد متُسعًا خارج أرضية الفن فقط.

---

(٣١) دكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون، مشروع البرنامج، صفحة ٦ .

(٣٢) دكتواره فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون، مشروع البرنامج، صفحة ١٧ .

تُنظم السيمنارات الموضوعية فى إطار الدراسة الخاصة بطلبة الدكتوراه الذين يأتون من تخصصات مختلفة ويشتركون فيما بينهم فى إشكالية البحث والإبداع. يتم تنظيم أربعة سيمنارات على مدى سنتين، ويتبع الطلبة محاور مختلفة ولكن مكملة لبعضها، قادرة على مزج التساؤلات التى تخص فنون المسرح واللياقة أو التجهيزات. هنا أيضًا، الهدف هو فتح مساحة تشاور حيث توضع التخصصات فى خطوط متوازية ولكن أيضًا فى مواجهة بعضها لبعض. مثال ذلك السيمنار الموضوعى ١ ، بعنوان "فنون : مفهوم، تنفيذ، أداء"، وهو "يهدف إلى مساءلة وفهم عملية الإبداع الفنى وفقًا لوجهات نظر متنوعة: شعرية، ظواهرية، فلسفية (جمالية وإخلاقية)، نفسية. وينتظم حول ثلاثة أوضاع مرتبطة بالممارسة الفنية، طبقًا للميادين التخصصية ومن منظور متعدد الأنظمة، يعنى الإشكاليات المتصلة بالمفهوم (مفهوم المشروع والبرمجة العملية)، والتركيب (مراحل الإعداد، اختيار العناصر، الشكل النهائى، إلخ ....)، وأخيرًا الإنتاج فى أحجام استقباله وأدائه (وضع العمل فى مضمونه، قراءة المعانى، مواجهة بالنسبة إلى هدف جمالى، والمفهوم الأساسى، إلخ)[٣٣]. بطبيعة الحال، تتم الركيزة التقنية والإشرافية للطلبة فى إطار وروح متعددة الأنظمة. مشاريع رسائل الدكتوراه نادرًا ما تكون تحت إشراف أستاذ واحد. وكذلك السيمنارات تتم وفقًا لنموذج المشاركة فى التدريس. إن نظام الدكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى الفنون يعتبر حالة فريدة فى كويبك وكندا[٣٤]، وهو مستوحى من تجارب مماثلة موجودة

(٣٣) "دليل الطالب" ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ . دكتوراه فى الدراسات والتطبيقات فى المضمون، UQAM، صفحة ٥ .

(٣٤) يذكر كتّاب هذا المشروع برامج المراحل الثالثة فى الجامعات الآتية: نيو يورك، Tescx Tech (Lubboctx), Northmestern , Broun (Povidence) (Evanston)III Brown

فى الولايات المتحدة[٣٥]. وأحد أهداف هذا النظام هو على المدى المتوسط والطويل إيجاد نشاط إبداعى وبحثى لدى الطلبة ستكون له آثار خارج المجموعة الجامعية، ولكن أيضًا في داخلها حتى توجد مواقف وأفكار لا تستحسن دائمًا التعاون بين أعضاء هيئة التدريس. لأن فى هذا المجال، تبدو الأدوار مخلوطة إلى حد كبير إذا ما قمنا بمقارنة مع ما يحدث فى التخصصات الأخرى الأكاديمية حيث يكوّن النشاط البحثى للأساتذة - الباحثين المحرّك الأساسى للإنتاج العلمى. لابد أنه انعكاس للانقسامات التى توجد فى عالم الفن بين التخصصات والتى يكررها الفنانون - الأساتذة فى الجامعة؟ يرجع الفضل خصوصًا إلى مبادرة الطلبة إذا كانت فى الوقت الحالى تتطور أماكن الالتقاء والمقابلة بين التخصصات. الطريق لا يزال طويلاً إذًا ما أرادت جامعة UQAM أن تنشأ ثقافة فنية متميزة، على الأقل عادات وطباع مُبدعة مختلفة عن التى يتبعها عادة الأساتذة. ولا يوجد حتى الآن مركز بحثى جامعي، ولا مجلة تساعد على نشر البحث. فى مثل هذه الظروف، يجب انتظار جيل كامل قبل أن يأتى فنانون وباحثون متداخلوا الأنظمة لينظموا سيمنارات موضوعية ويسمحون بذلك بوجود مفهوم جديد بالفعل للفن.

حيث أن هناك أفقًا يتضح جليًا، للنظم المتداخلة ماذا يمكن عمله لإدماجه فى مشروع الإعداد؟ على مستوى التطبيق، من البديهى أن الرهان كبير بالنسبة للفنانين الذين يختارون هذا الطريق، ولكن يجب أن نرى أيضًا إذا كان هذا الرهان يستحق، فإنه يرتكز على الاقتناع بأنه ليس فقط ردّ فعل لإسقاط الفن

(٣٥) في كندا الانجليزية، يتم اتباع أساسا برامج المراحل الأولى والثانية في الفنون مع التركيز على تدريس عملى، على سبيل المثال فى الجامعات الآتية: york (Toronto) Consorodia (Montréal), Simon Fraser (Vancouver)

الرسمى اليوم، ولكنه يتضمن قيمًا أساسية منسية، وإنه يسمح بطريقة ما بإصلاح الحركة المسرحية فى نبلها الأساسى. هذا الاعتقاد التعويضى قد عرف حتى الآن أن يجد تحريكًا فى البرامج المدعّمة للفنانين. يجب عليها منطقيًا أن تترجم أيضًا فى برامج الإعداد، بالنسبة للذين يفكرون فى العمل فى مهنة فنية. لذلك، ربما يكون من واجب المسئولين عن هذه البرامج أن ينشغلوا فى الوقت نفسه بروح المخاطرة وأن ينتهزوا فرصة تقدمها للممارسة المسرحية التى تتسع لعدد لا نهائى من الألوان المتضاربة.

المحتويات

رقم الإيداع ١٩٧٨٠ /٢٠٠٧
I. S. B. N.
977 - 437 - 463 - 0
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
06443643